نسخة مصورة

الناشر / دار المتنبي - باريس ١٩٨٨

قصص الخيال العلمي

في الأدب العربي

دراسة في تأصيل الشكل وفنيته

تأليف

د. محمد نجيب التلاوي

كلية الآداب - جامعة المنيا

دار المتنبي / باريس ١٩٨٨



إهـــــداء

إلى زوجتى الحبيبـة ..

وإلى ابنتى خلود .. الأمل الصاعـد

إليكما أهدى هذا الكتاب

حبا لكما .. واعتزازا بكـما

د . محمد نجيب التلاوى

المنيا فى ١/١/١٩٩٠

تقـــــــــــديم

ـ ١ ـ

بداية لابد من التعرض لسؤال عما إذا كانت قصص الخيال العلمى. تمثل نوعا أدبيا جديداً، هو صدى للحظة تاريخية معينة بكل دواعيها وملابساتها ونتائجها.

إن الإجابة الحاسمة عن هذا السؤال، تنعكس بلاشك على الموقف من مصادر هذه القصص من ناحيةوعلى بنيتها الفنية من ناحية ثانية . وهما أى الناحية الأولى والناحية الثانية ـ تشكلان البابين الرئيسيين لهذه الدراسة عن «قصص الخيال العلمى فى الأدب العربى للدكتور محمد نجيب التلاوى .

ـ ٢ ـ

ولم يكن هذا السؤال غائبا عن ذهن الدكتور محمد نجيب التلاوى. وقد حسم الإجابة عنه منذ البداية، وانحاز **إلى أنها نوع جديد، يعكس لحظة معينة،** ويحمل مقاييس نقدية خاصة، تختلف فى دلالاتها عن المقاييس النقدية للقصة الخالصة، إن صح هذا التعبير.

ويضرب الدكتور محمد نجيب التلاوى مثلا على ذلك بتصوير الشخصية هنا وهناك. فالشخصية فى القصة الخالصة ـ وبالتحديد فى القصة التقليدية ـ تشاكل الواقع فى ملامحها، وتقترب من الحياة فى دلالاتها النفسية، وإذا استطاع الفنان أن يعمق من أبعادها، وأن يعرى الصراع داخلها، كان قريبا إلى محاكاة النموذج الذى تصوره مقاييس القصة التقليدية.

وربما كان الأمر عكس ذلك فى قصة الخيال العلمى، فالشخصية تبدو

«مسطحة». وتخلو من التعقيد والتركيب، ويتجمد الصراع داخلها، وأحيانا يضعها الكاتب إمعانا فى التجريد، تحت رقم بديلا عن اسم العلم فيسميها برقم (١) كبديل عن إسم أحمد مثلا.

وأضع كلمة «مسطحة» بين قوسين، لأنبه إلى أن صفة التسطيح فى قصص الخيال لا تعد عيبا فنيا بمقاييس هذا النوع النقدية، لأن غاية هذه القصص ليست تحليل الشخصية، ولا كشف الصراع داخلها. إن غايتها بوجه عام تتجاوز رسم الشخصية، إنها تتخذها مجرد وسيلة للكشف عن المغامرة العلمية، وهى فى هذه الحالة قد تتساوى مع مركبة الفضاء، أو آلة الزمن، أو اكسير الحياة .

وقد عبر الدكتور محمد نجيب التلاوى عن كل هذه المعانى بلغتهة الخاصة فقال فى بداية الباب الثانى :

«القارئ لأكثر قصص الخيال العلمى، سيدرك أن الشخوص القصصية أو الروائية مسطحة. لأنها مجرد أنماط بشرية غير واضحة المعالم وغير متميزة. وأحمد هو على، هو " أ " أو " ب " قد طمست المعالم الذاتية، وانعدمت التحليلات النفسية للشخوص، وقل الوصف الخارجى لها، وأصبحت مجرد أنماط بشرية، تحت وطأة التطور العلمى والتقدم التكنولوجى الذى حول الإنسان إلى الآلية والتشيؤ» .

والإجابة التى انحاز إليها الدكتور محمد نجيب التلاوى، تبرر ذلك **المدخل الذى** صدر به الدراسة، نحن هنا لسنا إزاء مدخل من تلك المداخل التى تكتظ بها الدراسات الأكاديمية، والتى كثيرا ما تشبه السراديب فى الآثار القديمة، تضلل الصاعد بعيدا عن هدفه، وقد توقعه فى الآبار الوهمية.

المدخل هنا مطلوب لا يبعدنا عن هدف الدراسة، قصص الخيال العلمى شيء جديد يخضع لروح العصر. ونحتاج إلى كشف لماهيته وتوضيح خصائصه، والدكتور محمد نجيب فى هذا المدخل، حين يتحدث عن العلاقة بين العلم والفن، وبين تكنولوجيا العصر والأدب، وحين يقدم تعريفات مختلفة لقصص الخيال العلمى، لا يقع فى التيه الذى وقعت فيه بعض الدراسات الأكاديمية، التى تكرر المقولات، وتتحدث عما هو معروف، إن أفكار الدكتور محمد نجيب فى هذا المدخل لا يبتعد عن صلب الموضوع، وهى تحاول أن تمسك بهذا الشئ الجديد والذى يعتبر غريبا فى أدبنا العربى الحديث .

- ٤ -

وهذا الانحياز للدكتور محمد نجيب يبرر تبويب هذا الكتاب الذى يتحدث عن تأصيل هذا الشكل فى باب، وعن الملامح الفنية لهذا الشكل فى باب ثان وأخير.

إنه لم يستطع أن يتحدث فى تاريخ لهذا الشكل، ولا عن تطور لهذا التاريخ من مرحلة إلى أخرى، فهو شكل طارئ وجديد، يدور خلال بضعة أمثلة محدودة، لم يملك بعد تاريخه، ولم يحقق أيضا مراحل زمنية. إن هذا الموقف يفرض أن يكون الحديث عن محاولة تأصيل هذا الشكل فى أدبنا العربى، وعن إبراز الخصوصية الفنية لهذا الشكل داخل الأجناس الأدبية الأخرى.

- ٥ -

والباب الأول يتكون من فصلين، هما بالتحديد: المصادر العربية، والمصادر الأوروبية.

وعلى ضوء اختيار الدكتور محمد نجيب التلاوى لإجابة حاسمة عن السؤال المطروح. فإن الفصلين لا يقفان - كمصدر - عند مستوى واحد. إن المصادر العربية ممثلة فى السير الشعبية والأساطير الخارقة وغرائب الأحداث لا تتساوى

مع قصص الخيال العلمى، والتى نشأت فى أوروبا نتيجة للحظة تاريخية معينة.

إن ألف ليلة وليلة حين تتحدث مثلا عن خاتم سليمان، أو طاقية الإخفاء، أو بساط الريح، أو الحصان الطائر، تختلف كثيرا عن حديث قصص الخيال العلمى عن الآلات التى تعبر الكواكب، والأجهزة التى تغوص فى أعماق البحار. وليس الاختلاف هو مجرد اختلاف كبير كما قلت يقوم على الكم فقط، بل هو اختلاف يصل إلى حد التغاير، لأن نقطة البدء هنا فى العصر الحديث، تختلف عنها هناك فى العصور القديمة .

إن الخيال فى الكتب القديمة ـ ومن بينها ألف ليلة وليلة ـ ليس خيالا علميا، يعود إلى أسباب يكتشفها عقل الإنسان. إنه خيال يأتى نتيجة أشياء خارجية، تشبه المعجزة أو الكرامة، التى تفوق العادة، وتخرق الطبيعة، وتخرج عن القدرات البشرية. بينما الخيال فى القصص العلمية الحديثة، يستنفر قوى الإنسان، ويحفزه نحو المستقبل، إنه يتحدث عن إمكانية وليس عن استحالة، وفرق بين أن تقوم الجن بالتفكير والإنجاز نيابة عن الإنسان، وبين أن يقوم الإنسان بتحقيق ذلك بنفسه، أو على الأقل يأمل فى تحقيق ذلك بنفسه .

إن هذا الفرق يعكس فرقا بين نظرة عصرين، تختلف كل منهما عن الأخرى غاية الاختلاف. كان الإنسان القديم يعيش مغامراته الخيالية وهو مبهور مندهش، يحس بالضآلة أمام القوة الخارجية، التى حققت مالم يستطع هو أن يحققه بنفسه. أما الإنسان الحديث فإن علمه قد سبق خياله. واستطاع بقوة عقله أن يحقق أشياء كثيرة كانت تمثل حلما يداعب خيال البشرية، لم يعد يحس بالضآلة، ولم يعد يندهش أمام القوة الخارجية الخارقة، وأصبح يأمل فى إنجاز ما كان يعد حلما، بل حتى فى إنجاز مالم تحلم به البشرية من قبل، وباختصار حل الأمل محل الدهشة. إن وصف الدكتور محمد نجيب للمغامرات الخيالية فى أدبنا القديم بأنها نوع من قصص الخيال العلمى فى التراث، هو وصف فيه قدر

كبير من التجوز، فهذه القصص فى جوهرها ليست خيالا علميا، ولكنها خيال فحسب، إن الأسطورة هنا تحل محل العلم وفرق كبير يصل إلى حد التغاير بين التفكير الأسطورى القديم، والتفكير العلمى الحديث، وهو فرق كيفى أيضا يعكس موقف عصرين من الكون والطبيعة.

ومن هنا فإن المصادر العربية لا تقف على قدم المساواة مع المصادر الأوربية. **وفى ظنى أن المصادر العربية ليست مصادر بالمعنى الدقيق**، الذى يشبه العلاقة بين الأب والإبن. إن كل ما تستعيره هذه القصص من المصادر العربية، هو مجرد حادثة ينطلق منها الكاتب لكى يعبر عن أفكاره. إنها فى هذه الحالة تشبه الصورة بمعناها الفنى، فمثلا حين يتحدث الشاعر عن السيف أو الرمح أو الكر والفر وهو بصدد معركة حديثة، لا يعنى هذا أن مصادر قصيدته تعود إلى القصيدة الجاهلية، ولكنه يعنى أنه استعار فى لغته صورة فنية لكى يعبر بها عن مشاعره الحديثة، إن الصورة هنا تضرب بجذورها إلى اللغة، وهى بهذا المعنى تشبه مفردات وجملا وتراكيب لغوية، والتى هى ملك للإنسان صاحب اللغة، دون أن يكون هناك كبير فرق بين إنسان قديم وحديث.

إن الفنان الحديث حين يستعير فى قصصه حادثة خاتم سليمان، أو قمقم الجان، أو عجائب عبدالله البرى وعبدالله البحرى، لا يعنى أنه يتقبل هذه الفكرة، أو يتخذها مصدرا خياله، ولكنها تشبه الصورة الفنية التى ينطلق منها لكى يعبر عن تفسيراته الخاصة، وأحيانا يعارضها بمعان مختلفة وجديدة، تحمل فلسفة عصره.

- ٦ -

قصص الخيال العلمى كما ذكرت تعكس روح العصر، وتعبر عن انتصار العلم.

وقد خطأ بعض الكتاب في أدبنا العربي، ممن أرادوا أن يوفقوا بين روح العصر وفلسفة التراث، بين الإنجازات المادية والقيم الروحية، فكانت النتيجة اهتزازا في البنية الفنية، لأن عملية التصالح لا تخلق عملا فنيا متماسكا.

في نهاية قصة «سنة مليون» لتوفيق الحكيم، تتحطم الآلة.

وفي نهاية رواية «قاهر الزمن» لنهاد شريف، تتهدم الفيلا.

وفي نهاية رواية «العنكبوت» لمصطفى محمود، يتحطم المعمل.

وفي [illegible] اختارها كتابنا العرب، ليعلنوا أن العلم وحده لا يصلح، بل لابد من استحضار القيم الإنسانية.

ولكن هذه الإضافات تم إضافتها ترقيعا، ظهرت آثارها على نهايات القصص، بينما [illegible] من نوع الخيال العلمي. ونرى الإنسان خلال هذا العمل، وهو [illegible] انتصاراته ويتحدى الطبيعة، ولكن فجأة وفي نهاية القصة يخفق الإنسان [illegible].

[illegible] المشكلة التي عانى منها كتاب الرواية العربية في [illegible] رواية «قنديل أم هاشم» وأراد أديب [illegible] «عصفور من الشرق»، وأراد [illegible] العلم عند الأوروبيين وقضايا [illegible] مثل «موسم الهجرة إلى [illegible] لا يدري أين تسير المياه، نحو [illegible]

[illegible] عملية التوفيق لا تحل [illegible] كما جاءت وهي تعكس روح [illegible] في صنع أنفسنا، يكون فيها [illegible] في نهايته، أما أن نأخذ قصصا

من هناك، ثم نرقعها ببعض المراقف من هنا، فهذا هو التقليد عينه، وقد أضيف إليه التشويه .

ـ ٧ ـ

ونحن بصدد الحديث عن التراث، نود أن نقف عند ظاهرة لاحظها الدكتور محمد نجيب التلاوى عن الكتاب العرب، إن تصور الزمن فى قصص الخيال العلمى، يختلف عند العربى عنه عن الأوروى، إن العربى غالبا ينظر إلى الوراء، وآلة الزمن عنده تتجه نحو الماضى، والذاكرة الوراثية عنده تلعب دورا كبيرا، بينما الأوربى ينظر نحو الأمام، ويبشر بمدينة المستقبل، ويقول الدكتور محمد نجيب حول هذا المعنى:

«إن الاستراحة مع «الذاكرة الوراثية، والتى كانت مصدرا للذة المجرب فى العنكبوت (راغب دميان والدكتور م. داور)، هذه اللذة التى كانت تدفع لارتكاب الجريمة، بل وتدفع إلي موت صاحبها (راغب دميان والدكتور . داور)، لتدل على رغبة قوية فى اسطلاع الماضى، والالتذاذ به، والاستراحة معه، **إنها العقلية العربية التى مازالت تمجد الماضى**، ومازالت تحتفظ ببقايا الوقوف على الأطلال، كمحاولة ثقة، لتوثيق وجودها فى هذا العصر السريع المتغير حولها. وإذا قابلنا هذا التشبث بالماضى بما جاء فى قصص الأوربيين، نجد أن المؤلفين جعلوا الأبطال فى حالة مرضية، ومن ثم فالتركيز النفسى للوصول إلى الذاكرة الوراثية لم يكن محض رغبة ـ مثلما رأينا فى العنكبوت ـ وإنما كان وسيلة لعلاج حالة مرضية، لأن رغبة الأوروبى فى التمسك بماضيه. أقل بكثير من رغبته فى السعى المستقبلى، والعكس هو الصحيح فى المنظور العربى» .

وتؤكد هذه الملاحظة من الدكتور محمد نجيب عملية الترقيع التى سبق أن ذكرناها. فالعربى حين اتجه إلى قصص الخيال العلمى لم يتخلص من الزمن

بمفهومه القديم، ومازالت بصمات الأسطورة فى خلال «كان يا ما كان» تضغط على تفكيره. وكل ما حدث هو تغيير «إحلالى» فى ذهن الكاتب العربى. فحين يبدأ إيهاب الأزهرى روايته «الكوكب الملعون» ويقول «سيكون فى قادم العصر والقرون»، فإن هذا لا يعنى تعبيرا جوهريا فى ثنية الرواية، ولكنه تعبير لفظى إحلالى، فهذه الجملة قد حلت محل الجملة التقليدية فى الرواية الشعبية «كان ياما كان فى سالف العصر والأوان». وحين يتحدث كتاب العرب عن الفضاء. وسكان الكواكب الأخرى، فإن هذا لا يعد تغييرا جوهريا، إنه لا يختلف عن الرواية التقليدية، وخاصة فى ظل الرومانسية، والتى تتحدث عن مدن الشرق، وأحراش أفريقيا، ومجاهل الدول النائية .

إن كل هذا لا يعنى تعبيرا جوهريا، لأن صلب الزمن لا يزال كما هو لم يتغير، ولأن فكرة الدهشة إزاء العوالم الغريبة وخوارق السحر لا تزال كما هى، إن الكاتب العربى لم يتملك بعد روح العصر، لقد أزال العلم روح الدهشة، وحقق ما كان يطمح إليه السحر فى العالم القديم، وأصبح ما كان يثير الدهشة شيئا مألوفا، وأخذ العلم يطمح فيما هو وراء المألوف ليحيله إلى مألوف، وينتقل من نصر إلى نصر، ومن مغامرة إلى مغامرة، وبلذة من يريد أن يقبض على العالم بيديه .

ويوم أن تزول روح الدهشة أمام الخوارق. ويوم أن يحل محلها روح الشهوة لتملك العالم، يومها يصبح التغيير جذريا.

- ٨ -

وقد انعكس مفهوم الزمن الصارم عند العربى على البنية الفنية لقصص الخيال العلمى، فبدت وكأنها قصة تقليدية، ذات بدء ووسط ونهاية، وتمثل شرخ واضحا، بين قصص هى فى منشئها استجابة لروح العصر الذى تلاشت فى حدة

الزمن، وبين بنية تقليدية تحد من إبداعات الكاتب العربى لكى ينطلق بهذا النوع إلى آفاق المستقبل.

وتحت عنوان« الحبكة الروائية والتطريز على الثوب القديم» يستعرض الدكتور محمد نجيب بعضا من روايات الخيال العلمى، مثل: قاهر الزمن، وسكان العالم الثانى، والشئ، والسيد من حقل السبانخ، والعنكبوت، ويسجل ما فيها من حبكة تقليدية، تعتمد على الزمن الحكائى، الذى يتطور من بدء إلى نهاية، وتضع القصة فى قالب تاريخى صارم يحرمها من المغامرة فى أجواء أخرى، وينتهى الدكتور محمد نجيب كل ذلك فى أسطر قليلة ولكنها واضحة، فيقول:

«وهكذا نلاحظ أن البنية الروائية التقليدية، قد سيطرت على روايات الخيال العلمى، وقد أجهض الروائيون إمكانات التميز التى أتيحت لهم، لابتكار شكول روائية جديدة، ولم تتناسب طموحاتهم المستقبلية مع قدراتهم الفنية، فطرزوا على الثوب القديم» .

- ٩ -

ولكن الدكتور محمد نجيب لم يقدم البديل، أو بعبارة أصح لم يركز على هذا البديل، فالفنان العربى وهو فى بداية مشواره مع هذا النوع يحتاج إلى لغة الإرشاد، التى تقوم على [illegible]قارنة بين ما هو موجود، وبين ما ينبغى أن يكون موجودا. وقد تحمل هذه [illegible] شيئا من [illegible]جيه واللوم الذى يضيق به كل من الناقد والمبدع، ولكن هذا لا يهم [illegible] يؤدى فى النهاية إلى الاقتراب من المثال المنشود.

[illegible] يعنى [illegible] محمد نجيب قد تجاهل عملية المقارنة تماما بين قصص [illegible] ، وقصص الخيال العلمى، من الأدب العربى، [illegible] فى فصله من المصادر الأوروبية .

ولكن الدكتور محمد نجيب التلاوى ركز فى مقارنته على أوجه المشابهة أكثر من أوجه المفارقة.

حقا، قلت الإشارة ولكنه أشار إلى المفارقة، وخاصة عندما تحدث عن وصف الغواصة عند «جول ڤيرن» فى روايته «عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر»، وبين وصف الغواصة عند نهاد شريف فى روايته «سكان العالم الثانى». فقد سجل هنا أوجه المفارقة وقال :

«فهذا الوصف للغواصة على سبيل المثال، قصد به المؤلف إثارة الدهشة، ولكنها دهشة محدودة، لا تماثل دهشة القارئ لرواية جول ڤيرن «عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر»، لأنه عندما وصف الغواصة آنذاك كانت فكرة الغواصة محدودة وغير متطورة، أما نهاد هنا فكان وصفه المطول للغواصة غير مجد فنيا، لأنه لا يقدم كشفا علميا جديدا، وأنما فقط يحاول إثارة الغرائب، ليوحى بتطور وتفوق سكان مدينة القاع»، وهو توظيف متواضع لإمكانات الوصف، على عكس ما نجده عند كتاب الرواية الجديدة» .

ولكن مثل هذه الإشارات التى تقوم علي أوجه المفارقة قليلة، وتبقى القضية إذن مطروحة.

إن أوجه المفارقة فى أحيان كثيرة تكون أكثر دلالة، لأنها تدفع بالكاتب إلى تحقيق ما قد تحقق عند غيره.

- ١٠ -

وتلك عينة صغيرة من المسائل التى أثارها الدكتور محمد نجيب فى بابه الثانى عن البنية الفنية.

ونظلم الدكتور محمد نجيب ونظلم معه قصة الخيال العلمى فى أدبنا العربى إذا ماكتفينا بهذه العينة الصغيرة.



محمد نجيب فى الفصول السابقة ـ يدرك أن الدكتور محمد نجيب يملك من الموهبة ما يستطيع أن يرضى فضول القارئ .

ـ ١٣ ـ

وبعد ... إن قراءة قصص الخيال العلمى شئ ممتع، وقراءة كتاب الدكتور محمد نجيب يزيد فى المتعة، إن أسلوبه هادئ وتحليلى، ولغته تخلو من البيانية المتغنية. إنه يتجه نحو هدفه مباشرة وبأقصر الطرق .

القارئ لهذا الكتاب سوف ينتقل من فصل إلى فصل، وكأنه يتنقل مبهورا من كوكب إلى كوكب.

إنها دعوة منى للقارئ لمغامرة يكتشف فيها المجهول ولن يندم بحال لو استجاب للدعوة .

أ.د. عبد الحميد ابراهيم
المنيا فى ١٩٨٩/١٢/١٨

المدخــــــــل

على كل فن أن يصبح علما، وعلى كل علم أن يصبح فنا، هذه المقولة الفلسفية القديمة كانت طموحة للغاية، لأن النزاع وقتها كان بين العلم والفلسفة، ثم تطور إلي صراع بين العلم والأدب الذى هو أحد الفنون الإبداعية، ثم صراع بين الفلسفة والأدب قد عبر عنه أفلاطون فى الكتاب العاشر بقوله: «هناك نزاع طويل بين الشعر والفلسفة ... عداء قديم بين الفريقين»[1] لأن الشاعر باحث فى الخيال، والفيلسوف باحث عن الحقيقة، وعندما تعاطف الأدباء مع لغتهم التعبيرية قالوا إن اللغة الانفعالية الأدبية هى الأصل، والكتابة التقريرية التحليلية متطورة عن الأصل، ففى اللغة الانفعالية يؤدى الزأر الحسى أو الشكلى دورا فاعلا ومؤثرا، بينما يتلاشى ذلك فى اللغة العلمية المجردة .

ومثل هذه الضديات الثنائية لم تعد مقبولة الآن؛ لأن الإنسان المعاصر فى حاجة إلى تقريب ما بينهما من مسافات، فإذا كان العلم يشبع مادية الإنسان، فالأدب يشبع روحه، وإشباع الروح على حساب الجسد، أو إشباع الجسد على حساب الروح قضية خاسرة؛ لأنها تحدث خللا فى بناء التكوين الإنسانى المعاصر.

والمقولة الفلسفية القديمة يتحقق أحد أطرافها عندما نشعر بتقارب بين الأديب والعالم فى العملية الإبداعية حيث يصبح «العالم» أديبا، لأن العالم يمر بحالة الخلق المبهم قبل التوصل إلى الاختراع، وهى الحالة نفسها التى يمر بها الأديب فى إبداعه، ثم يميز العالم اختراعه حسيا، ويبلور الأديب إبداعه معنويا، والعالم يدرك العلاقات فى الواقع الحسى، والأديب يدرك العلاقات المجردة بين الظواهر، ويبقى الخيال هو العامل المشترك بين العلم والأدب.

---

١) جمهورية أفلاطون / ص ٢٥٦ .

«إن العلم والفن ـ أيضا ـ آخذان فى التقارب تقاربا وثيقا من بعضهما البعض، وهو إتجاه يمكن تفسيره تمام التفسير فى عصرنا هذا. لقد بدأ ذلك التقارب فى مستهل القرن العشرين»[٢].

إن الفرق لا يكمن بين قاص وعالم، وإنما الفرق يكمن فى انتماءاتهم المعرفية، فالقاص المعاصر مغترب ـ غالبا ـ لأنه كلما توغل فى عصر العلم اختفى حجم الفنان، ولابد لكى يحقق شيئا من التوازن أن يطور أدواته الفنية (فاللغة ـ مثلا ـ تجرى تعديلات فى طابعها لكى تلبى نمو الحاجات أو تعقد الأعمال، وتصبح أشد معقولية، وأقل عاطفة، وتعوض المشاعر بالأفكار)[٣].

ولكى نحدد مظاهر التقارب والتمازج بين العلم والأدب فى عصرنا الحديث علينا أن نحدد ماهية «القص» وماهية «العلم»، ولا نجد تعريفا شاملا شافيا لكليهما إلا التعريف الذى يرفض التعريف. فالرواية ـ مثلا ـ فن يحمل فى طياته سمات التجديد وكلمة Novel الإنجليزية تؤكد هذا المفهوم، وفن القص لا يعرف الحدود ولا يخضع للتقنيات المحددة، وإنما يعرف العناصر التى يفيد منها، وهى غير ملزمة للكاتب القصصى الذى تتحقق موهبته بابتكاراته المتجددة فى الشكل والمضمون. أما العلم الذى يرفض التعريف أيضا فهو «العلم هو المحتمل»، ولم يعد البحث العلمى دائرا فى فلك الجواهر والعلل الأولى، وإنما يبحث الآن عن «الكيفيات» والمبحث عن الكيفيات نجده الآن هو رد الفعل الطبعى لتلقى الفن القصصى .. حيث كان المتلقى للفن القصصى فى بداية هذا القرن يقول (وماذا حدث بعد ذلك) أما الآن فإن المتلقى يتساءل عن (كيفية الحدوث والعلاقات السببية) .

ومن هنا وجدنا الدعوة إلى المستقبلية Futurism دعوة عامة عند الأدباء

---

٢) الثورة التكنولوجية والأدب/ ص٤٢.

٣) مبادئ النقد الأدب/ ص٢/ ريتشادز ـ ترجمة مصطفى بدوى/ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والطباعة/ ١٩٦١ ـ القاهرة .

والعلماء فكل منهما يبحث عن (.. دعوة إلى صورة جديدة للموضوعات والأساليب لتواكب روح العصر الجديد الناهض)[٤]، ولذلك فحواجز الضدية القديمة بين الفيلسوف والشاعر عند أفلاطون بدأت تتداعى لإفادة كل منهما من الآخر فلم يعد الفيلسوف فقط هو صانع الحقيقة، ولم يقتصر الخيال على الشاعر ولم يعد الشاعر هو المحاكى الأعمى التقليدى، ولم يعد الفيلسوف هو المحاكى الابتداعى لأن (المخيلة ليست بالضرورة ملكة خلق صور، بل لها قدرة على إدراك علاقات)[٥]، ويرى «باشلار» أن تتحرر المخيلة من تسميتها لتصبح «مجرى تنكير» أو شيئا مثل ذلك، حينئذ يصبح العالم والشاعر أو العالم والقاص ضرورتين أحدهما يدرك العلاقات المجردة بين الظواهر، والآخر يدرك العلاقات فى الواقع الحسى. ومن ثم تصبح المادة المرئية بالعين المجردة «سقوط الحواس» إنما هى فقط إحالة أخرى من الظواهر المتعددة الأشكال للحقيقة المادية. (وعلى الفن أن يستمد وظيفته الجديدة من الحقائق العلمية الجديدة، وهى إيصال الحقائق العلمية الجديدة المتعلقة بالطبيعة أو المادة)[٦] .

وقصص الخيال العلمى هو الوليد الشرعى لهذا العصر التكنولوجى المتطور والذى قربت فيه المسافات بين الضديات القديمة أو كادت تتلاشى، ففى قصة الخيال العلمى نلتقى بالتفكير المحايد (علمى)، ونلتقى أيضا بالتفكير المنفعل (أدب) وهما متجاوران على الرغم من اختلافهما، وقصة الخيال العلمى تزاوج بينهما، وتتوقف المتعة على مدى قدرة القصاص على اختلاق العلاقة الجدلية بينهما فى نسيج قصصى واحد عندما يمارس القاص فاعلية الموحد .

واستلهام العلم بالوسائل الفنية القصصية إنما هو تعبير عن ائتلاف العناصر وتوحدها فى رسالة واحدة وهى الرؤية المستقبلية Futurism الطموحة لتطوير

٤) المصطلح فى النقد الغربى/ ص١٣٢/ ناصر الحانى/ منشورات المكتبة العصرية بيروت ١٩٥٨.

٥) حدس اللحظة/ ص٥/ باشلار/ تعريب رضا عزوز وعبدالعزيز زمزم/ دار الشئون الثقافية العامة/ بغداد ١٩٨٦.

٦) فى المعنى والرؤيا/ ص١٢٩/ بديعة أمين/ دار الرشيد/ بغداد ١٩٧٩ .

الإنسان وحضارته، وقصص الخيال العلمى هو الجنس الأدبى الذى يترجم استجابة الإنسان وتقدمه العلمى والتكنولوچى، بل إن قصص الخيال العلمى تعيد للأدب ريادته المسلوبة، إذ أن الأدب كان له السبق على العلم لاستعانة الأول بالخيال المطلق والأفكار المجردة، أما الآن فجل المنتوج الأدبى أصبح تابعا للحركات السياسية والمشكلات الاجتماعية، وأصبح شأنه شأن التاريخ الذى يغرق فى الماضى، لأنه يعتمد على حدث مضى (يحلله/ يوظفه/ يستلهمه/ يسخر منه/ يتعاطف معه/ ينتقده ..) ويبدو أن لعنة الأطلال الجاهلية تطاردنا بطريقة أخرى فى منتوجنا الأدبى المعاصر حتى لو تخلى عن السمة الغنائية، لأننا قلما نجد رؤية مستقبلية.

ومعاناة الإنسان فى واقعه تضطره دائما إلى البحث عن وحدة خروج تعبيرية للتخفف من أنّات الواقع، وهذا الخروج إما أن يكون سلبيا فيرتد الإنسان إلى ماضيه الآمن ليستريح معه أو فيه فيجتره فى اطمئنان أو يلوكه ويظفه ويستلهمه ليطل منه على الحاضر بطريقة رامزة. أو يكون الخروج إيجابيا حيث يتطلع الإنسان إلى المستقبل عندما يفكر فى عالم مثالى خلى من المتناقضات والنزوات، وملئ بالأمانى العظام والاختراعات، إننا فى حاجة إلى (جمهورية جديدة) تعادل (جمهورية أفلاطون)، وهى ليست محض خيال أو محض أمانى بقدر ما هى معالجة للواقع ورسم خطى للمستقبل وهى الميزة التى كان يتحلى بها الأدب حيث كان يمتلك المبادرة ويقتفى العلماء والساسة آثاره.

ولكن الرؤية المستقبلية لها صعوباتها التى جعلت الأدباء يبتعدون عنها ويكتفون بقليل من ظل الواقع وكثير من راحة الماضى وأمنه، وقديما كان شاعرنا الجاهلى معذورا لأنه افتقر إلى القدرة على الرؤية المستقبلية، لأنه لم يمتلك الحصانة الثقافية التى تؤهله لهذه الرؤية إذ أن المستقبل بالنسبة له كان غيهبا كثيفا من الغموض، والمستقبل يعنى العدمية والفناء.

وحديثا وقع الإنسان العربى تحت وطأة الاستعمار، وما أن أفاق من الاستعمار حتى طحنته الظروف الاقتصادية فلم ينظر إلا تحت قدميه وقلما يتجاوز هذه النظرة، ورأى فى الواقعية مبررا مساعدا فاستغرقه الحاضر، على الرغم من أن معطيات العلم الحديث واكتشافاته وآلياته تساعد وتغرى برؤى مستقبلية وبرسم مجتمعات مثالية Utopias يتطلع إليها الإنسان والعلم .. فأكثر ما توصل إليه العلماء كان مجرد أحلام فى قصص الخيال العلمى الذى كان له الفضل فى توجيه العلماء ورسم الخطى الأولى التى استثمرها العلماء فكانت الاختراعات التى نتمتع بها الآن (المذياع ـ التليفزيون ـ سفن الفضاء ـ الصواريخ ...) وحتى أننا نستطيع القول بأن طابع الآلية هو المسيطر على سلوكنا العام وقد أثر على الإنسان (وحين يفقد الإنسان إنسانيته لابد أن يعيد النظر من جديد فى حضارته، ولابد أن يشق أن هذا البناء قد بدأ يتداعى ويتساقط)[٧]، ولعل هذا ما يفسر لنا بداية دوافع اليوتوبيا Utopias التى سيطرت على كتاب قصص الخيال العلمى، والتى غالبا ما تبدأ بتصور وجود حرب عالمية ثالثة نتج عنها تدمير لكوكب الأرض ... .

وإذا كان الباحث يردد فى اطمئنان أن قصص الخيال العلمى هو الوليد الشرعى لعصرنا الحديث، وهو مظهر حداثى يجب الاعتناء به ورعايته فإن علماء الاجتماع يؤكدون هذه النظرة بقولهم إن الرواية الخيالية من المنظور الانثربولوجى هى الوسيط العظيم بين الأسطورة البدائية والأشكال الأحدث والأكثر تخصصا[٨]، ذلك أن الإنسان البدائى كان يلجأ إلى السحر والأساطير يترجم بهما الإلغاز والغموض من حوله، ومن الطبعى أن نجد تقاربا شديدا بين الحكايات الشعبية وبين قصص الخيال العلمى[٩] «إن رائعة (الدوس هكسلى)

٧) الأسطورة والدراما/ ص١٢٩/ سعيد عبدالعزيز/ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦.
٨) راجع كتاب الثورة التكنولوجية والأدب/ ترجمة عبدالحميد سليم/ الهيئة العامة المصرية ١٩٨٥.
٩) سيأتى الحديث عن ذلك بالتفصيل .

مستمدة بصورة واضحة من أسطورة «تيثونوس» الإغريقية الذى أصابه سوء الطالع ليتلقى حياة أبدية بدون شباب أبدى»[١٠] .

إن القصة العلمية الآن لا تنحي قوانين الطبيعة لتكون أكثر انطلاقا، وإنما تستثمر تلك القوانين وتفترض تغلب العلم عليها (الخلود/ الجاذبية ...) ومن ثم يصبح القاص أكثر انطلاقا فى منطقة آمنة يمكن وصفها بإمكانية الحدوث أو التصديق، ثم يظهر القاص النفس الإنسانية بكل أمانيها وآمالها ومخاوفها لأنه مرتبط بالواقع وغير منفصل عنه، لأنه يبحث عن البدائل الواقعية بنظرة مستقبلية، والقصص العلمى ليس محض خيال بل هو تجربة مستقبلية تساعد على تعميق الشعور بالنمو التكنولوچى، ولذلك نرى بعض روايات الخيال العلمى تناقش تغيير النظم الاجتماعية، والبعض الآخر يرى أن تطور الثقافة وتغيير الترتيب الاجتماعى سيترتب عليه تغيير فى المشكلات الاجتماعية، إن قصص الخيال العلمى يؤمننا من المستقبل الآتى قبل أن يدهمنا (فينفقدنا توازننا، ونفقد الصلة بالواقع والقدرة على التعامل معه ... قبل أن يحدث هذا علينا أن نتلمس، وبصفة دائمة، معالم التطور القادم فى مختلف نواحى الحياة، ونتهيأ لاستقباله) [١١].

إن طموحات الإنسان هى التى خلقت فى الأرحام البيئية صور التعبير المختلفة المتفاوتة من عصر إلى عصر فقديا كانت الأساطير والسحر. والسحر والأساطير والخيال العلمى بينهما تقارب لا ينكر فبهما يتملكان رؤية واحدة ويحتلان مجالا واحدا ويمارسان طقسا واحدا، لأنهما يحتكمان إلى قوى خارج متناول إمكاناتنا وحواسنا، ومن حيث الاستقبال فإننا نتلقى التشفير السحرى والقصصى بانفعالاتنا أكثر من استقبالنا بعقولنا.

وفى العصر الحديث بدأ الإنسان يعبر عن آماله وطموحاته بطريقة تتناسب

---

١٠) أدب الخيال العلمى/ص١١٧/ كتاب الثقافة الأجنبية/ دار الشئون الثقافية العامة/ ١٩٨٦.

١١) أحلام اليوم حقائق الغد/ راجى عنايت/ دار الشروق/ ص٧.

وروح العصر المتطور فكانت قصة الخيال العلمى، والتى غالبا ما تسعى إلى الـ Utopias بقفزات زمنية مستقبلية أو بانتراض قفزات قهقرية تنتمى إلى ما قبل التاريخ ليسدد القاص فراغات الآمال الطموحة لدى الإنسان، ولعل هذا ما دفع «يفجينى زمياتين» ليصف «ويلز» بأنه: (مبدع حكايات الجن المدنية)(١٢).

وقبل دراسة قصص الخيال العلمى يجدر بنا أن نتوقف مع التعريفات التى قدمت هذا النوع، ولا سيما وأن أدب هذا النوع محدود الانتشار لأنه محدود الإبداع فى أدبنا العربى على المستويين الإبداعى والنقدي، لأننا نستورد الحضارة - إن صح التعبير - ثم نبينها، ومن هنا خضعت الأنواع المقتبسة للذوق الخاص ولم تخضع لأيديولوجية محددة تقود المسيرة.

وقصص الخيال العلمى جديد نسبيا مما - دفع هذا الأمر - النقاد والمبدعين إلى التسابق فى تعريف هذا النوع من القص، ويحاول الباحث نقل بعض هذه التعريفات التى ترددت عند الكتاب العرب والأجانب، فرءوف وصفى يقول: إن قصص الخيال العلمى «تهدف إلى عرض الحقيقة العلمية بأمانة وصدق وبنظرة مستقبلية وإن تغلفت بغلاف له تألق وبريق القصة»(١٣). أما د.مجدى وهبة فيقول: إن «الخيال العلمى هو ذلك النوع من الأدب الروائى الذى يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم فى العلوم التكنولوچيا سواء فى المستقبل القريب أو البعيد، كما يجسد تأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة فى الأجرام السماوية الأخرى»(١٤) .

أما جورج تيرنر George Turner فيفرق فى تعريفه بين الخيال العلمى والفانتازيا Fantasy - الخيال اللاواقعى - فيقول «الخيال العلمى يقدم طريقا بديلا للاهتمامات العامة لدى الغالبية العظمى من القصص والقائمة بدورها

---

١٢) أدب الخيال العلمى/ص٩٩ .

١٣) مقدمة ترجمة كتاب (مسرح الخيال العلمى - الكويت ١٩٨٥). ترجمة مسرحيات لراى برادبورى.

١٤) معجم مصطلحات الأدب/ ص٥٣ /مجدى وهبة/ مكتبة لبنان - بيروت ١٩٦٨.

على حقائق الحياة ... أما نقيضه الأدب القصصى اللاواقعى فهو يعرف عادة بالخيال اللاوقعى Fantasy حيث يجرى تجاهل قيم الوجود الثابتة من أجل خيال غير محدود. ومن بين التعريفين ينبرى الخيال العلمى الذى يقترح إقامة وجود طرق بديلة (فى زمن المستقبل، فى عوالم أخرى، أو ببساطة فى أذهان الشخصيات) مقامة على حقائق ثابتة تربطها بالعالم الحقيقى، فى الوقت الذى يقتصر فيه العنصر الخيالى على التطور المنطقى»[١٥] .

أما - لا كورب - فيقترب من المنطق الفنى المقبول عندما يقول: «إن الخيال العلمى فى مجموعه لا تزال المعرفة به مكبلة ... قد أرجعه غير العالمين بأسراره إلى ما هو أكثر تمثيلا له فى نظرهم: ابتكارات خارقة، حروب العوالم، جول ڤيرن، هـ.ج. ويلز. وليس هذا على وجه الإطلاق هو الخيال العلمى المعاصر الحقيقى. إنه فى الواقع أبعد ما يكون عن جول فيرن بمثلما كان فيرن بعيدا عن ألفونس دوديه»[١٦].

ثم نعود إلى جورج تيرنر الذى يقرر بأنه حتى الآن لم يتفق علي تعريف واحد للخيال العلمى بشكل عام، ويرى أن تعريف «اسحق أزيموف» هو الأقرب إلى الصحة والذى يقال فيه «هو أدب قصصى يدور حول مستقبل العلم والعلماء»[١٧].

«والخيال العلمى كما يرى نورمان سبينارد Norman Spinard هو حالة خاصة من التخيل التأملى. وهو مدرسة أدبية ونوع تجارى فى قصصه الغريبة ومن خلال فروعه المتعددة»[١٨].

وأدب الخيال العلمى وقصص الخيال العلمى كفن مستحدث رأينا رغبة

١٥) الخيال العلمى كأدب. جورج تيرنر/ص١١٦ ترجمة كوثر الجزائرى. الثقافة الأجنبية ١٩٨٣.

١٦) Roland la Corbe, Le cinema de scisence Liction, Elran Juillt, 1977, PAGE 22. والنص منقول من كتاب محمود قاسم المعنون بـ الخيال العلمى أدب القرن العشرين/ مخطوط ص ١٢-١٣ .

١٧) الخيال العلمى أدب القرن العشرين/ محمود قاسم ص١٤ - مخطوط - .

١٨) السابق ص ١٦ .

العلماء والنقاد والمبدعين فى تقنين العلم بتعريفات ملزمة مجتهدة متواضعة، وإذا كنا نتقبل محاولات تعريف لأدب الخيال العلمى بتفريعاته، فإن الباحث لا يقبل على الإطلاق وضع تعريف لقصص الخيال العلمى، لأنه ضرب من التجهيل بإمكانات الفن القصصى، وتذكرنا هذه المحاولات بنظيراتها التى حاولت تعريف فن القصة القصيرة - من قبل - لدرجة أن حدد بعضهم عدد كلمات وصفحات القصة القصيرة!؟ وطالما أطلقنا كلمة قصة أو رواية فلن يكون هناك تقنين؛ لأن الفن القصصى والروائي متجدد بطبيعته، بل لعل تجدده هو الذى يقدمه على الأجناس الأدبية الأخرى فى مدى الإفادة من العلم والتطلع إلى الرؤية العلمية المستقبلية، ولذلك نجحت القصة فى استيعاب قدرات وإمكانات الخيال العلمى أكثر من أى جنس آخر كالمسرح أو الشعر مثلا.

أما النقطة الأخيرة التى يود الباحث أن يشير إليها والتى استشفها من التعريفات المقدمة لأدب النوع وهى التركيز على الرسالة الاجتماعية لأدب الخيال العلمى[١٩] فالبعض يشير إلى دوره فى تهيأة عقول البشر للتطور القادم[٢٠] والبعض الآخر يركز علي دور الخيال العلمى فى التنبوء وتنمية مخيلات الناس كما يقول إثر كلارك[٢١] الذى انتبه إلى ما نود الإشارة إليه عندما أدرك أن «أدب الخيال العلمى هو فى المقام الأول ضرب من الفعالية الإبداعية. أى عمل كاتب وليس عمل معلم أو واضع نظريات»[٢٢]. فى الوقت الذى غرق فيه الآخرون فى التركيز على دور الخيال العلمى فى حل المشكلات الاجتماعية والسياسية للبشرية وتناسوا الإشارة إلى متعة التركيب الفنى للعمل القصصى المستلهم أو الموظف لقدرات الخيال العلمي، نظروا إلى

١٩) راجع التعريفات الكثيرة التى أحصاها محمود قاسم فى المرجع السابق فى ص ١٦ وما بعدها.

٢٠) راجع مجلة Sovlet Literature عدد ٤٣١ سنة ١٩٨٤ .

٢١) كتاب الخيال العلمى يتحدثون/ ص١١٤/ترجمة لطيفة الدليمى/ الثقافة الأجنبية/ بغداد العدد الثانى سنة ١٩٨٧.

٢٢) السابق.

المشكلات والمعلومات والتنبؤات وركزوا عليها أكثر من تركيزهم على فنية العمل القصصى وشكلية العمل القصصى المستخدم لأدب النوع. ولذلك سيكون تركيزى فى هذه الدراسة على تحليل النواحى الفنية لقصصى النوع تحليلا فنيا، ولن يكون ذلك بمعزل عن الإشارة إلى النظريات العلمية المستخدمة، وعلىّ أن أعترف مسبقا بوجود عائق «ابستيمولوجى» بالمفهوم الباشلارى حيث لن اتمكن من فهم تطور النظريات العلمية أو المعلومات الكيميائية والبيولوجية، ومن ثم سأستعير أرجل الآخرين ـ كما يقولون ـ لا تجاوز هذا العائق كلما عنّ لى .

وقصص الخيال العلمى ليست جنسا أدبيا جديدا، لأنه فرع من الفن القصصى يتناول موضوعات ذات صبغة علمية وخيالية، وهو يخضع لمنطق الفكر الإبداعى، ولكن الصراعات هنا مغايرة للرواية ذات الموضوعات التقليدية التى تقوم على صدام النزعات والعواطف البشرية. وإذا كانت بعض الروايات والقصص من الخيال العلمى ذات مستوى متواضع فنيا، فذلك يعود الى فنية القاص ومدى تمكنه من أدواته الفنية، وليس عيبا فى النوع نفسه بدليل وجود أعمال أخرى يمتزج فيها الفن بالمعرفة العلمية امتزاجا عميقا يصعب فصله وتصنيفه، علما بأن قصة الخيال العلمى قلما تستثمر التطور العلمى؛ لأنها تقود التطور العلمى وتفتق الأذهان عن الاحتمالات القادمة الممكنة الحدوث .

******

لقد سبقنا الأوربيون إلى أدب النوع حديثا، لأنهم استوعبوا الاختراعات وعاشوا العصر بكل تجاربه ومنجزاته ومتناقضاته، وانعكست الثورة العلمية التكنولوجية على الأنماط الأدبية ونرى ذلك فى وقت باكر عند إليوت وجيمس جويس وفيرن وويلز وغيرهم من المجددين.

وإذا بحثنا عن بدايات الخيال العلمى سنرى فى أوربا أن النقاد يعتبرون «لوسيان ـ ساموساتا ـ أول كاتب استخدم الرواية العلمية عن قصد (١٥٠بعد

الميلاد، ويطل «لوسيان» يزور الشمس والقمر ويشارك فى حر بالكواكب. وفى القرن السابع عشر كتب ـ سيرانودى برجيراك Cyrano de Bergerac قصصا عن «دول امبراطوريات الشمس والقمر»، وفى القرن التاسع عشر نجد رواية «الأسرار» لادجار ألن بو .. ثم اتسعت شعبية هذا النوع مع قصص فيرن ١٨٢٨ - ١٩٠٥ ثم ويلز واحتل قصص (أوبرا الفضاء) مكان قصص (أوبرا الحصان).

ولم يكن عجيبا أن نرى الكثير مما تنبأ به كتاب الخيال العلمى قد حققه العلم بالفعل كالأسلحة النووية والصواريخ ورحلات القمر والإنسان الآلى والحاسب الالكترونى، وكل ما صوره «كامبل وفيرن وويلز فى رواياتهم العلمية. وازدادت شعبية قصص الخيال العلمى فى النصف الثانى من هذا القرن[٢٣] بعد أن وضحت اتجاهاته وتميزت تجربته ونضجت على أيدى الجيل الثانى الذى تخلص من الرواية الفنتازية التى كانت تتعامل مع مغامرات فردية ضد كائنات معادية من عوالم أخرى. أما فى الأربعينيات والخمسينيات فتعاملت الرواية العلمية مع مجتمع المستقبل، وظهرت (رواية الخيال العلمى الاجتماعية).

«والربط بين الخيال العلمى والثورة التكنولوجية فى منتصف القرن العشرين أمر لا يختلف عليه اثنان، والطفرة التي لم يسبق لها مثيل فى العلم والتكنولوجيا لم تعجز عن أن تنعكس فى الأدب، وقد أحسَّ الكتاب فى كافة أرجاء ـ أوربا ـ بالحاجة إلى تناول هذا التطور التكنولوجى فى مؤلفاتهم»[٢٤].

والتساؤل الذى يفرض نفسه الآن لماذ ندر هذا النوع فى أدبنا العربى الحديث والمعاصر على الرغم من الاتصال الوثيق بأوربا وبمنتوجها القصصى والنقدى، وعلى الرغم من وجود جذور لأدب النوع فى تراثنا العربى ـ كما سنرى ـ ؟

٢٣) راجع كتاب الثورة التكنولوجية والأدب.
٢٤) السابق/ ص٣٥ .

يبدو أن الاعتماد على التذوق الذاتى وراء ندرة كتاب قصة الخيال العلمى إذ أن كتابة هذا النوع لا تحتاج إلى الموهبة القصصية أو الروائية فقط وإنما تحتاج إلى الاطلاع الدائم على وسائل العلم الحديث فى الفضاء والطب وغيرهما فضلا عن خيال تركيبى جامح، ولعل هذه الاستعدادات الخاصة هى التى مكنت لبعض قصاصينا الكتابة فى أدب النوع مثل د. يوسف عز الدين عيسى ـ أستاذ بكلية الزراعة ـ، ود. مصطفى محمود ـ طبيب ـ ، ونهاد شريف ـ الذى أخلص لأدب النوع وأوقف نشاطه عليه .

وكتابة هذا النوع تحتاج إلى اطلاع دائم ولا سيما بعد أن تحددت موضوعات قصص الخيال العلمى وأصبحت مكررة ومعادة (كرحلات الفضاء وحرب الكواكب والأطباق الطائرة ...) ومن ثم فقد يبدو لقصاصينا أن رواية الخيال العلمى الآن في مزلق خطير إما أن تواصل الإنطلاق إذا اتسمت بالتجديد وبرؤية مستقبلية مرضية أو هى فى طريقها للانقراض ... فمهمة كاتب الخيال العلمى أصبحت صعبة بالفعل لأنه من العسير أن يقنع الروائى قارئه الآن بأن ما يكتبه هو خيال علمى، لأن الروائى فى سباق حقيقى مع الواقع العلمى والتكنولوجى. لكننا أخيرا رأينا كتاب الخيال العلمى يفتحون مجالات جديدة لرواد الإبداع فى هذا النوع مثل الخيال البيولوجى وهو صورة متقدمة لموضوعات الخيال العلمى .

إن الباحث وهو يسعى لبحث ظاهرة ندرة اهتمام المثقفين والمبدعين بقصص الخيال العلمي لن يذهب مذهب السابقين الذين رموا العقلية العربية بالتخلف والركود وأنها عقلية مستهلكة غير منتجة عندما بحثوا عن أسباب اختفاء المسرح من تراثنا العربى القديم، وبالغ بعضهم لدرجة أن أنكروا على العرب الخيال التركيبى !!؟. إن الباحث هنا سينظر بطريقة متفائلة بعيدة عن التعاطف وقريبة من منطق الواقع المؤيد لوجود إرهاصات ممهدة لانتشار الخيال العلمى

علي المستويين الإبداعي والاستهلاكي عند القراء، وهذه الندرة المعاصرة إنما هي بداية الريادة، وإذا كانت «فالنتينا ايفاشيفا» ترى أن الاتجاه الوثائقي في التأليف يعكس الرابطة بين العلم والتكنولوجيا والفن في النصف الأخير من القرن العشرين، وأنه مظهر من مظاهر الحياة العصرية لأنه ضرب من نضال «العقل البشرى من أجل معرفة الحقيقة والتأكد من صحتها، الناجم من تطور «العلوم الدقيقة»[٢٥] وهي تستشهد على أن التأليف الوثائقي كان إرهاصا لرواية الخيال العلمي في أوربا. وإذا كان الأمر كذلك فنحن في أدبنا العربي على أعتاب إبداع جديد في مجال الخيال العلمي، لأن الإيجاز والوثائقية والاهتمام بالشكل الفني أصبح من أهم السمات المميزة لمنتوجنا القصصي المعاصر، فمنهم من يقدم روايته في صورة تحقيق مثل «من أوراق أبي الطيب المتنبي» لمحمد جبريل، ومنهم من يعتمد علي التهميش للتوثيق كطريقة فنية ومنهم من يعتمد على اليوميات والمذكرات والأرقام[٢٦] .. وكلها طرق وثائقية وهذه الطرق انتشرت من قبل في أوربا وقيل إن السبب في ذلك «أن الكتاب الغربيين سئموا من «الذاتية» ... وكان هناك أيضا إيحاء بأن الإنسان قد فقد تكامله في المجتمع الرأسمالي، ... لأنه أصبح غريبا نتيجة دوره الذى صار كالإنسان الآلي ... وصار الفرد بمثابة «ترس» لا قيمة له»[٢٧].

ويتى أن نقول إن الروائيين العرب عليهم أن يغيروا نظرتهم إلى روايات الخيال العلمي لأنها تتمتع عندهم بعدم الثقة وشئ من الاحتقار، بل إن بعضهم يعدها محض خيال، والبعض الآخر يرى فيها صورة لاستعراض معلومات جافة، وهناك من يقارنها بالروايات البوليسية. والحقيقة غير ذلك؛ لأن القاص المتمكن يستطيع أن يجيد لو أراد المشاركة في كتابة هذا النوع البكر من الفن

---

٢٥) الثورة التكنولوجية والأدب / ص ٣٤.

٢٦) راجع أعمال جمال الغيطاني وكتاب القصة القصيرة وروايات عبدالحكيم قاسم ورواية (قاهر الزمن) لنهاد شريف ورواية (بيروت بيروت) لصنع اله إبراهيم .. .

٢٧) الثورة التكنولوجية والأدب/ ص٣٣ .

القصصى. وكنى ما كان فى بداية هذا القرن عندما أهمل المثقفون الفن القصصى ونظروا إليه نظرة احتقار ضيعت علينا فرص الإجادة فى وقت باكر، وما هى إلا سنوات قلائل حتى رأينا من يجهر بإبداعه القصصى كتيمور ولاشين وأحمد خيرى سعيد وطه حسين وغيرهم ... بل إن طريق الإبداع فى مجال الخيال العلمى أصبح ممهدا بفضل بعض الرواد مثل توفيق الحكيم ونهاد شريف ومصطفى محمود ويوسف عز الدين عيسى وصبرى موسى ورؤوف وصفى وإيهاب الأزهرى وغيرهم ممن ندرس أعمالهم دراسة تحليلية فى هذا البحث، ويعتقد الباحث أن غيبة النقد من العوامل المشجعة على ندرة أدب النوع فى إبداعاتنا القصصية المعاصرة، ويبدو أن إحجام النقاد عن ارتياد هذا الطريق سببه غياب المعايير التى تحدد القيمة الفنية لأدب النوع. والباحث يطمع بهذه الدراسة أن يكشف النقاب عن حجم الإبداع القصصى للخيال العلمى فى أدبنا العربى ومدى قيمته الفنية عله بهذه الدراسة يجتذب إلى الميدان الإبداعى والنقدى صفوة من أدبائنا ونقادنا ليعتنوا بالوليد الشرعى لعصرنا الحديث عله يشب ويقوى على الانتشار فى تربيتنا الأدبية التى يعوزها هذا النوع من قصص الخيال العلمى .

****

الباب الأول

تأصيل الشكل

الفصل الأول

الجذور العربية

إذا كان ظهور الطبقة الوسطى قد مكّن لتطوير الفن القصصى فى أوربا - على حد تعبير كثير من المؤرخين - فإن بروز الأفكار الجديدة والتطور العلمى للواقع الإنسانى قد مكن وهيأ لظهور قصة الخيال العلمى منذ بدأ (دارون / اينشتاين/ وعلم النفس الجشتالى للعالم «كوهلر» إلى علم الأجناس البشرية التركيبى لـ «ليفى شتراوس» ... وغيرهم ... قد يكون هذا هو السبب العام المفسر لانتشار قصص الخيال العلمى لمن يبحثون عن جذوره ويقتنعون بالبحث القريب دونما غوص إلى الأعماق، ومن ثم فهم يستعرضون كتاب الخيال العلمى فى مرحلة قريبة منا ليؤكدوا بالبحث مدى تأثر أولئك بالاختراعات الحديثة ولاسيما فى النصف الثانى من قرننا هذا، تقول: «فالنتينا ايفاشيفا» (الربط بين الخيال العلمى والثورة التكنولوجية فى منتصف القرن العشرين أمر لا يختلف فيه اثنان، والطفرة التى لم يسبق لها مثيل فى العلم والتكنولوجيا لم تعجز عن أن تنعكس في الأدب»[1] وراحت تستشهد ببعض الأعمال القصصية والروائية التى أفادت من قانون النسبية والجاذبية وعلم النفس والفضاء ..».

أما «روبرت شولز Robert Scholes» فله رأى آخر عندما يبحث عن جذور قصة الخيال العلمى فى فترة أسبق تاريخيا من تلك التى بحثت فيها «فالنتينا إيفاشيفا»، فهو يرى أن القصة العلمية حالة خاصة متطورة عن قصص الفروسية يقول: «إننا نرى التقليد الذى يقود إلى القصة العلمية الحديثة حالة خاصة من قصص البطولة والفروسية؛ لأن هذا التقليد يصر دائما على عدم الاستمرار بين عالمه وعالم التجربة البشرية الاعتيادى. ففى أبسط وأقدم الأشكال يعطى عدم الاستمرارية شكلا لعالم آخر، كمكان مختلف: كالجنة/ الجحيم/ اليوتوبيا/

١) الثورة التكنولوجية والأدب/ ص٣٥/ فالنتينا إيفاشيفا/ ترجمة عبدالحميد سليم/ الهيئة ١٩٨٥.

القمر ....)[٢] .

وإذا ما عدنا إلى البحث عن جذور القصة العلمية الخيالية سنجد عددا كبيرا من مؤرخي النوع يذهبون إلى أن جذور أدب النوع بدأت من «لوسيان» - ساموساتا -، ويقولون إنه أول كاتب معروف استخدم الرواية العلمية عن قصد سنة (١٥٠ بعد الميلاد)، وبطل «لوسيان» يزور الشمس والقمر ويشارك في حرب الكواكب[٣].

أما و. م. رسل W.M. Rusell فإنه يبحث في جذور قصة الخيال العلمي بحثا خطيرا فهو يرى الارتباط الوثيق بين الحكاية الشعبية والأسطورة وبين قصة الخيال العلمي، ويستشهد على ما يقول بكثير من الأمثلة، وهو يري «أن استعمال الحكاية الشعبية في الرواية .. بعضه عن وعي وبعضه الآخر بلا وعي»[٤]، ويشاركه «آرثر كلارك» الرأى فيقول «إن العلم المتطور إلى درجة كافية لا يمكن تمييزه عن السحر، وهذا سبب وجيه - يفسرلنا - لماذا تكون قصص الخيال العلمي سريعة التأثر بسحر حكاية المعجزات الشعبية»[٥] ثم يقتبس «رسل Rusell » ما يؤيد وجهة نظره فيقول «كتب اجيرنيشيفا: يحاول الفكر الإنساني في كل مرحلة جديدة من تطوره أن يصون ويحفظ ما تراكم في العهود الثقافية السابقة، وأن يجد طريقة في إدخال الخيال القديم في نظرة جديدة للعالم»[٦] .

ومن هذا الرأى الأخير يرى الباحث أن الجذور الحقيقية لمعطيات الخيال العلمي إنما بدأت في الحقيقة مع السحر والأساطير وكتب التراث القديمة التي امتلأت بالأفكار التي صعدت إلى الفضاء وغاصت في أعماق البحار، فإذا

---

٢) أدب الخيال العلمي/ ص٤٤ - ٤٥/ كتاب الثقافة الأجنبية/ المقال داخل الكتاب ترجمة د.عبدالرحمن محمد رضا .

٣) راجع .The Early Asimov - Ponther science Fiction

٤) أدب الخيال العلمي/ ص٩٢ .

٥) النص ورد في المرجع السابق/ص١١١ .

٦) السابق/ ص ١٣٥.

كانت الأسطورة ترجمة لتطلعات حضارة الإنسان الأول فإن قصص الخيال العلمى ترجمة لتطلعات الإنسان المعاصر **مع التحفظ على فارق التفكير بين العمليين والعصريين**، والذى يغرى بالموازنة بينهما أنهما يعبران عن طريقة تفكير واحدة ومجالات واحدة **إلا أن أساليب التفكير وأدواته الفنية تختلف باختلاف قدرات ومعطيات كل عصر** .. ولا عجب إن قلنا إننا نجد فى قصص الخيال العلمى أسطورة العصر أو كما يقول د. صلاح فضل «إذا كان الإنسان القديم قد عاش الأسطورة التى شكلت رؤيته للواقع، فالإنسان الحديث يحتاج إلى خلق الأساطير والاعتماد عليها كى يعطى معنى لوجوده، ويقاوم من خلالها الحتمية التاريخية ويتجاوزها)[٧] .

ولذلك يرى الباحث أن أستجابة الإنسان للتراث .. وتوظيفه إنما هو نوع من التواصل على المستوى الإبداعى الفنى يقابله تواصل آخر على مستوى الإبداع التكنولوچى .

وعلى هذا فالسحر والأسطورة وقصص الجان والقصص الشعبى إنما تمثل هذه المعطيات فى الحقيقة المادة الخام والجذور الحقيقية التى نما منها قصص الخيال العلمى وهذا يفسر لنا سبب تكرار أفكار هذه المعطيات فى قصص الخيال العلمى ولا سيما وأن الحكايات الشعبية والتراثية قابلة للتكيف والتشكل بمرونة زائدة .

إن المقدمات تؤدى إلى النتائج والعكس صحيح لو بحثنا عن الجذور بمعنى أن الساحر والعالم متوازيان، كل بمفهوم عصره الذى ينتمى إليه، يقول جيمس فريزر (إن من يقوم بطقوس سحرية لا يختلف من حيث المبدأ عن أى عالم يقوم بإجراء تجربة كيميائية فى معمله)[٨] وعلى هذا فالسحر هو المحاولات العلمية الباكرة المغلفة ببعض مظاهر الإبهام والغموض لتثبيت مكانة الساحر آنذاك بين قومه.

---

٧) منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى/ ٢٩٥/د. صلاح فضل/ دار المعارف ١٩٨٠.

٨) الغصن الذهبى ١:٢٢/ جيمس فريزر/ ترجمة أبوزيدة/ الهيئة العامة ١٩٧٠.

والدكتور أحمد كمال زكى فى حديثه عن الأساطير وأطوارها فى حضارة الإنسان يقول: «... ثم فى طور ثالث تستخدم للتعليل أو الرمز فكانت فلسفة وبيانا لقوى خفية ترصد كل ما يسعى وراء علماء الحضارة»[٩].

وإذا كان الباحث يرى أن الجذور الحقيقية للخيال العلمى تكمن فى معطيات حضارة الإنسان الأول المتمثلة فى السحر والأسطورة والقصص الشعبى، فإنه فى الوقت نفسه **لا يقرن هذه المعطيات بأساليب التكنولوجيا الحديثة وإنما يوازن ليحتفظ لكل منهما بأسلوب تفكيره** - هذا على مستوى مجال الفكرة، أما على مستوى الرؤية الفنية للشكل القصصى فالباحث - أيضا - يقدر حجم القياسات المتغيرة للشكلين القصصين القديم المتأصلة جذوره فى التراث، والحديث الفنى المتدة أساليبه والمتغيرة طرقه الحديثة دونما التزام .

ولعل نضج قصص الخيال العلمى قد شجع الباحثين إلى تقسيم معطياته إلى فترات متميزة فيقولون لقد ارتبطت البداية بالواقعية ثم كانت روايات الثلاثينيات قد اتخذت أسلوب الرواية الفنتازية ثم جاءت النظرة المستقبلية عندما حلت سفينة الفضاء محل الحصان والمسدس، وعرف هذا النوع باسم (أوبرا الفضاء) بدلا من (أوبرا الحصان). ويقولون أن الرواية العلمية اتجهت إلى الواقعية مرة أخرى، وإذا كانت روايات الثلاثينيات والعشرينيات قد تعاملت مع مغامرات فردية ضد كائنات معادية من عوالم أخرى، فإن روايات الأربعينيات والخمسينيات والستينيات تعاملت مع مجتمع المستقبل وظهرت رواية الخيال العلمى الاجتماعية.

أما محمود قاسم فى مخطوطه (الخيال العلمى أدب القرن العشرين) فإنه يقسم مسيرة الخيال العلمى إلى ثلاث مراحل:

أ - مرحلة الاجداد: قبل القرن العشرين ويمثل لها بـ (إدجار ألن بو - دنيل ديفو - فونتييل - جودوين ...) .

---

٩) الأساطير/ ص٥٥/ د. أحمد كمال زكى/ مكتبة الشباب ١٩٧٥ .

ب ـ الكلاسيكيون: ويمثل لها بـ (جول فيرن ـ ويلز ..)

جـ ـ مرحلة النضج : ويرى أنها تنبع من الكلاسيكيين وتنطلق إلى آفاق بعيدة فى السياسة العلمية والتكنولوجية والبيولوجية وفرسان هذه المرحلة أكثر من أن نحصيهم .

وقد استقى محود قاسم هذا التقسيم العام من «رولان كورب» ومن «إسحاق آزيموف» في كتابه «قبل العصر الذهبي»(١٠) .

وإذا كان الباحث يقبل هذا التقسيم التقريبى، فإنه فى الوقت نفسه لا يقبل سعى الباحثين والمؤرخين ـ لأدب النوع ـ وراء سراب اسمه وهم الأوليات، حيث لاحظ الباحث أن المؤرخين لقصص الخيال العلمى قد تسابقوا في ترشيحاتهم لأول كاتب فى أدب النوع، وكان من الطبعى أن يختلفوا فى ترشيحاتهم، لأنه من الصعب أن نلقى الريادة باسترخاء كامل إلى رواية واحدة أو عمل واحد ومؤلف واحد، علما بأننا رأينا أن البحث عن الجذور فى فترات زمنية متباعدة وصلنا إلى تجاوز الفترات الزمنية القريبة، والاقتناع بأن الجذور مستقرة فى تراث الأولين، فحتى لو ظهر عمل ناجح فهو قد استقى جذوره ونضجه من محاولات السابقين، ولذلك يعتقد الباحث أن من تجاسر وبحث عن جذور أدب النوع ثم حدد البداية والأولوية فى عمل ما ومؤلف بعينه فهو فى الحقيقة يناقض نفسه، ويجهض بحثه، لأنه وقع فى شرك اسمه «الأولويات» التى كثيرا ما تغرى الباحثين. وتحديد الأولوية فى الأعمال الفنية بخاصة فيه قدر كبير من تجاوز الحقيقة. وسيمثل الباحث ببعض هذه المحاولات التى سعت لتحديد أولوية أدب النوع .

يقول: «ى. هينجر (كانت البداية على يد الألمانى» كبلر، وذلك فى قصة كتبها باللاتينية سماها «الحلم» وقد نشرت بعد وفاته فى سنة ١٦٣٤ ...

---

١٠) راجع كتاب محمود قاسم المخطوط ص١٠-١١ المعنون بـ (الخيال العلمى أدب القرن العشرين)
وراجع كتاب ISAAC AZIMOV, Before the Golden Age, Fawcett crest, New York.

وكانت كتاب «كبلر» مزيجا من الخيال والأدب والمعرفة العلمية عن الفضاء»[١١].

أما محمود قاسم فيقول (الكاتب الفرنسى فونتنيل ١٧٥٧/١٦٥٧ هو أول كاتب للخيال العلمى ومن أهم رواياته «لقاءات في قمة العالم» ١٦٨٦ أكد فيها وجود حياة فوق سطح القمر والكواكب الأخرى)[١٢] .

ويرى أخر أن «سيرانو دى بيرجواك ١٦١٩ - ١٦٥٥ - هو أول كاتب بقصته «التاريخ الفكاهى لدول وامبراطوريات القمر) و (التاريخ الفكاهى لدول وامبراطوريات الشمس)، بينما يرشح آخرون «ادجار ألن بو» أو «دنيل ديفو»... .

والآن بعد أن تتبع الباحث فى إيجاز وسائل بحث الأوربيين عن جذور قصة الخيال العلمى، فهل يحق لنا أن نسلك المسلك نفسه فى أدبنا وتراثنا العربى؟

****

١١) القصة العلمية الحديثة إلى أين/ الفكر المعاصر/ يونيو ١٩٦٩.

١٢) الخيال العلمى أدب القرن العشرين/ ص٨ - مخطوط - محمود قاسم .

على الرغم من قلة عدد روايات وقصص الخيال العلمى فى أدبنا العربى الحديث والمعاصر، ومن ثم قلة عدد المبدعين إلا أننا لن نستطيع أن نحدد الريادة فى رائد بعينه ونلقى إليه بكل الأولوية فى هذا المجال، لأننا نهضم حق عقول تفاعلت ومهدت وقدمت، ولو أننا اعتبرنا «نهاد شريف» لكثرة إبداعاته فى أدب النوع، فهذا لا يعنى السبق والأولوية له، فعلى سبيل المثال نجد «الحكيم» ومن قبلهما ـ على نحوما ـ نجد «حديث عيسى بن هشام» فى عداد الأعمال السباقة إلى فكر الخيال العلمى .

والأفضل لنا أن نتجاوز إبداعاتنا المعاصرة لنبحث فى تراثنا العربى عن جذور الخيال العلمى، والسؤال بتحديد أكثر: هل أفادت روايات وقصص الخيال العلمى من تراثنا العربى؟ وإلى أى حد كانت الإفادة؟ وفى مواجهة هذا الاستفهام ستجد استفهامات كثيرة دافعها الدهشة وستترادف فى معنى غرابة المدخل، لأن الباحثين يكتفون ـ غالبا ـ بالقول بأن تراثنا العربى يخلو من جذور القصة الفنية، وهى مقولة مبالغ فيها.

ولنتجه معا إلى أعماق تراثنا لنبحث عن جذور الخيال العلمى، وقد يساعدنا فى هذه الرحلة مسلك الأوربيين فى رحلة مماثلة فى التراث الأوربى الذى رأى جذور الخيال العلمى مجسدة في السير الشعبية والأساطير ... .

ولكن هذه الرحلة محفوفة بالمخاطر، ومن ثم سأضطر إلى تحديد المسلك من خلال تحديد المصطلح الذى يدور عليه محور البحث «الخيال العلمى Saiace Fication». وهذا يضطرنا إلى الإشارة إلى أن فرقا واضحا بين «الخيال» وبين «الخيال العلمى» قد لا يحتاج إلي بيان .. وأن «الخيال» قد يجنح إلي «الفانتازيا» وهو يختلف بالطبع عن «الخيال العلمى» الذى ينطلق من حقيقة علمية أو يستثمر فكرة علمية ويطوعها بالاحتمالات إلى ما يمكن أن تكون عليه أو ما سيترتب على وجودها، ومن ثم فحجم الحقيقة العلمية قائم ـ على نحو ما ـ ربما يزيد وربما ينقص على حسب استثمار القاص أو الروائى لها.

ولكى نكون أكثر تحديدا فإن بحثنا في التراث لن يكون عن «قصص

الخيال العلمى»، ولن يكون عن « الخيال العلمى» وإنما سيكون عن بذور أو جذور وأفكار الخيال العلمى التى تسيطر الآن على المنتوج القصصى لأدب النوع، ومن ثم فنحن لن نبحث عن شكل فنى بقدر ما نبحث عن فكرة، والباحث يحدد مسلكه فى التراث العربى من خلال:

١ ـ الكتب الدينية .

٢ ـ الكتب التراثية .

٣ ـ المصادر الشعبية والأسطورية .

وقبل أن نتوقف مع هذه المصادر أود أن أشير إلى أن العربى ـ منذ القدم ـ تطلع إلى الفضاء وملأه بهالات أسطورية غنية، فإذا كان كتاب الخيال العلمى يرجعون الصعود إلى الفضاء إلى وسائل علمية، فالعرب القدامى أعادوها إلى وسائل غيبية ناسبت تفكير فترتهم، وهذه الوسائل الغيبية قد وصلت إلى حد الاعتقاد والإيمان بحقيقتها وقدرتها، ومن ثم فلم تكن محض خيال ـ بالنسبة لهم ـ بقدر ما كانت رؤى واقعية .. وفى الجاهلية تلاحظ ـ مثلا ـ أن عقيدتهم انتهت إلى ثالوث: الشمس والقمر والزهرة (هبل أوسين أو القمر/ اللات أو الآلهة أو الشمس/ الكوكب الثاقب أو عشتر أو عشتار أو الزهرة)[١٣] .

وفكرة مراكب الشمس كانت معروفة عند قدماء المصريين وخلدتها رسومهم فى المعابد حتى الآن. وأخيرا فلقد عبر «عباس بن فرناس» عن مدى شوق العربى لغزو الفضاء بمحاولته الشهيرة التى راح هو ضحيتها .

١ ـ الكتب الدينية:

إذا كنا سنجول ـ بحذر بالغ ـ سعيا وراء الأفكار التى جاءت فى الكتب الدينية فإننا نحتفظ لها بقدسيتها، **ونحتفظ لأنفسنا بإيماننا بما جاء فى «القرآن الكريم»** بخاصة على أنه حقيقة وليس مجرد قصص خيالى. ونحن لا نتعرض لهذه القضية وإنما نقتبس الفكر الذى جاء فى هذه الكتب الدينية،

١٣) الأساطير/ ٢٧٦/ ٢٧٧. د. أحمد كمال زكى.

وكيف طوع الرواة هذه الأفكار واستعانوا بها فى أعمالهم القصصية.

ولأن الكتب الدينية تسعى لإقامة مجتمع مثالى فاعتقد أن فكرة «اليوتوبيا» فى القصص العلمى قد استقت وسائلها ودوافعها من تلك الكتب، وكذلك فكرة البعث .

فى قصة «ويلز» المعنونة بـ (عندما يستيقظ النائم) ١٨٩٧، والتى أعاد كتابتها ١٩١٠ وعنونها بـ «النائم يستيقظ» نجد (النائم يعذبه الأرق نتيجة للعقاقير التى تناولها .. وتنتابه غيبوبة ثم يستيقظ بعد مئتى أو ثلاث مئة عام في عالم مختلف .. وإلى هذا الحد فإن «النوم السحرى» المهيب هو الذى يمتد فوق كل هذه السنين)[١٤].

وقصة «ويلز» تذكرنا بقصة شعبية شهيرة هى قصة (ابيمندس الكنوسوس فى كريت الذي أرسل ليجلب خروفا، ولكنه عرج إلى كهف ليأخذ قسطا من النوم، واستيقظ بعد أربعين أو ستين سنة)[١٥] - ويقال إن «ابيمنديس» كان رجلا حقيقيا عاش عام ٦٠٠ ق.م .

والفكرة نفسها سبق إليها «ادورد بيلامى» ١٨٨٨ فى قصته بعنوان «النظر إلى الوراء» .

واستعان كتاب الخيال العلمى بفكرة النوم باعتبارها حيلة فنية تتيح لهم فرصة التجول الزمنى بين (الماضى - المستقبل) والموازنة بينهما .. ورصد المفارقات كان سبيل الروائي لإضافة رؤيته وتصوراته .

والقرآن الكريم يحدثنا عما حدث «لأهل الكهف» ولأن هذا الحدث كان واقعيا - من منطلق الإيمان - فاختلف النوم هنا عما جاء عند «ويلز» حيث كان

---

١٤) أدب الخيال العلمى/ ص٥٦/كتاب الثقافة الأجنبية/ دار الشئون العامة ببغداد ١٩٨٦.
١٥) السابق.

«بعقار»، بينما نوم أهل الكهف كان بقدرة الاهية، والاستيقاظ يعني «البعث» بقدرة الله أيضا .

وهذه الفكرة ترددت عند كتابنا أيضا، فيوسف عزالدين عيسي يبني قصته «لا مكان» علي هذه الفكرة، حيث يستيقظ بطله بعد ثلاثين عاما ولكنه لم يتأقلم مع الزمن فاغلقوا عليه الصندوق مرة أخرى حيث لم يجد له مكانا فى هذه الدنيا. والقصة محاكاة مقنّعة لما جاء في القرآن الكريم عن «أهل الكهف».

وأفاد منها أيضا «نهاد شريف» في (حفيدة خوفو / ثقب في جدار الزمن) والأخيرة تحاكي «عيسي بن هشام» حيث يستيقظ مملوكي ليبحث عن زوجته في عصر غير عصره ... .

ويبدو أن تأثير القرآن الكريم على كتاب الخيال العلمى فى مصر قد ظهر واضحا جليا فى أعمالهم، فتوفيق الحكيم فى «فى سنة مليون» يأخذنا فى رحلة مستقبلية رائعة يصل بالعقل الإنسانى إلى أعلى مراتب الرقى العلمى، ولكنه فى النهاية يثبت أن الطبيعة قضت بوجود الله فعادت الأديان السماوية ومن ثم يجعل الحكيم طريق الخلاص (على يد العقل) الذى يصل إلى الخالق الأعظم.

أما «نهاد شريف» فتأثره واضح بالإسلام، ففى «سكان العالم الثانى» نلاحظ الروح المؤمنة التى تحاول إعادة التوازن الروحى مع التطور العلمى وهو ما ينقص حضارتنا المعاصرة، وفي روايته الأخرى «قاهر الزمن» يناقش محاولات «د. حليم» فى فكرة إطالة العمر بالتبريد ثم البعث ولكنه يفاجئنا بتدمير الفيلا فى نهاية العمل حيث يغلّب النزعات الإنسانية السيئة على الجهد العلمى الخلاق ليبقى الإنسان هو الإنسان .

وفى القرآن الكريم نجد قصة سيدنا نوح والطوفان الذى جاء لما كثر الفساد فى الأرض فهلكوا إلا أتباع «نوح» - عليه السلام - وسفينته. وهذه الفكرة وظفها روائيو الخيال العلمى بكثرة مع تحوير يناسب خصوصيته كل عمل، إلا أن فكرة فناء البشر .. ونجاة مجموعة صغيرة لتبدأ حياة جديدة قد استحوذت على كثير من الإبداعات العربية بخاصة مثل رواية «صبرى موسى» «السيد من حقل السبانخ» الذى يعتقد أن الحرب العالمية الثالثة أفنت البشر إلا قلة هم الذين بدأوا حياة جديدة متطورة للغاية، والفكرة نفسها فى رواية «الطوفان الأزرق» لأحمد عبدالسلام البقالى»[١٦]، أما «نهاد شريف» فأفاد من الفكرة فى قصته القصيرة (تلال الصمت)[١٧] حيث تخيل أثر قنبلة ذرية ستفنى حضارة الإنسان بعد ألف عام .

وإذا كان قوم «نوح» يستحقون الطوفان لكثرة ذنوبهم وضلالهم فأهلكهم الله وأبقى أتباع «نوح» - عليه السلام - ، فهذا المنظور الدينى الوعظى يحرفه كتاب الخيال العلمى شيئا ما ويفيدون منه .. فهم يجمعون على حرب عالمية ثالثة آتية ليس لكثرة ذنوب البشر وعصيانهم، ولكن لكثرة الشر والتسابق فى التسلح والطمع الزائد، ثم يبقون على مجموعة بعينها توازى (سيدنا نوح وأتباعه) ليقيموا حضارة الإنسان، ولتكن صورة التعارض الثنائى هنا بارزة واضحة لتغرى بالطاعة والإيمان - على المستوى العقدى -، وتغرى بتوجيه حضارة الإنسان بعيدا عن التسلح والتدمير - على مستوى قصص الخيال العلمى .

أما عن رحلات الفضاء فلقد جاءت فكرتها فى الكتب الدينية فى صورة

---

١٦) الباحث قرأ عن هذا العمل فى الكتاب المخطوط عن الخيال العلمى لمحمود قاسم. ولم يقرأ المصدر نفسه.

١٧) «تلال الصمت» من مجموعة «ماسات زيتونية» لنهاد شريف.

رحلات بعضها جاء على شكل معجزة قد حدثت (كالإسراء والمعراج لرسولنا محمد صلى الله عليه وسلم) وبعضها الآخر كان نبوءة (كما فى سفر حزقيال). وتفاوت الوصف لتلك الرحلات، حتى أن بعض المفسرين يقولون أن محمداً - صلى الله عليه وسلم - ذكر لأهله رحلة الإسراء ولخاصته رحلة المعراج، لأن عقولهم لم تستوعب الإسراء فما بالنا بالمعراج. ففكرة السفر إلى السماوات والفضاء فكرة عقدية قديمة، ومن تمام إيمان المسلم الاعتقاد فى صحة معجزة الإسراء والمعراج والتى لم يفصل القرآن وحداتها وقام المفسرون بهذا الدور فبالغ بعضهم وتحفظ البعض الآخر .

أما فى كتاب «أسرار أخنوخ» (وفى أسفار أخنوخ وصف عجيب وغريب للسفينة التى نقلته مرة أخرى إلى السماء ... وفى الفصول من ١٧ : ٣٦ من أسفار أخنوخ تحدث عن رحلته إلى العوالم الأخرى. فوصف الكواكب ودوران الشمس والقمر والأرض .. ومن الغريب أنه تحدث عن المدارات غير الدائرية للكواكب .. وعن درجات الحرارة وعن تتابع الألوان عن قرب وعن بعد)[١٨] .

وإذا كانت فكرة قهر الفضاء واقعية فى (الإسراء والمعراج) ونبوءة فى (سفر أخنوخ) فإن الوسيلة إلى الفضاء نراها بالتفصيل فيما رآه «حزقيال» النبى، (فقد فوجئ بسفينة فضاء تهبط أمامه. باهرة الألوان، تسبقها عاصفة ترابية. ولكنها بلا ضوضاء. وإن كانت أنوارها وعجلاتها وطاقمها قد أفزعه. فانهار على الأرض حتى أوقفوه وايقظوه. ولكن حزقيال استطاع أن يصف كل شئ بمنتهى الدقة)[١٩] وجاء فى الكتاب المقدس وصف طويل ذكره حزقيال منه قوله عن السفينة (.. سحابة عظيمة ونار متواصلة وحولها لمعان ومن وسطها

---

١٨) نقتبس النص من المؤلف ونقبله بشئ من تحفظ.

١٩) الذين عادوا إلى السماء/ص٥٥/٥٦/ أنيس منصور/ دار الشروق.

كمنظر النحاس اللامع من وسط النار. ومن وسطها شبه أربعة حيوانات وهذا منظرها. لها شبه إنسان ولكل واحد أربعة أوجه ولكل واحد أربعة أجنحة. وأرجلها قائمة ... وبارقة كمنظر النحاس المصقول - وأيدى إنسان تحت أجنحتها على جوانبها الأربعة ... وأجنحتها متصلة الواحد بأخيه ... إلخ)[٢٠]، ولقد قال المفسرون إن ما رآه ووصفه «حزقيال» إنما هى نبوءة ستتحقق ... .

ومن حصاد الأمثلة المحدودة السابقة نستطيع القول بأن الكتب الدينية قد سبقت إلى امتلاك فكرة الرحلة الفضائية وعناصرها ووسائلها حيث وجدنا :

- فكرة الصعود إلى السماوات العلا .
- المعلومات الفلكية والفضائية الدقيقة التى يؤيدها العلم الآن .
- الوصف الدقيق لما يمكن أن تكون عليه سفينة فضاء .
- الاعتقاد فى وجود عالم آخر غريب يسكن الكواكب الأخرى .

****

٢٠) الكتاب المقدس العهد القديم والعهد الجديد/ حزقيال الأصحاح الأول: السابع ١١٧٥ وما بعدها وورد النص بكامل أيضا في «الإبداع الفنى فى قصص الخيال العلمى». ولم نُردْ هنا إلا مجرد التمثيل بجزء فقط.

٢ - المصادر الشعبية :

تعتبر المصادر الشعبية الرصيد الذى لا ينضب لكتاب الخيال العلمى، وكاتب الخيال العلمى لن ينتقل بالطبع مباشرة من المصادر الشعبية، وإنما يقوم بتزويد الأساس العلمى للجزئيات السحرية المقتبسة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة «حيث يتم القصص العلمى فى كون متحرر من السحر يتلاءم وروح العصر الحديث، وأن جزئيات الحكايات الشعبية يمكن أن يثريها الكاتب الخلاق يوحدها ويعيد تركيبيا»[٢١]، (لأن الحكايات الشعبية قابلة للتكييف بصورة لا تعرف الحدود)[٢٢]. ولا سيما «الليالى» التى أثرت خيال كتاب أوربا قبل أن تثرى خيال كتاب أدبنا العربى، ففولتير يقول: «إنه لم يزاول فن القص إلا بعد أن قرأ الليالى أربع عشرة مرة»[٢٣]، وقال غالان «إن من قرأها كأنه رحل إلى الشرق»[٢٤] لأن «الليالى» صبغت بصبغة عربية شرقية، وقد عرفها العالم عن العربية ولا سيما الأجزاء العربية (مصر - بغداد ..)، ولقد وصل أحد الباحثين إلى حد أن «الليالى» كليا عربية خالصة وأن مؤلفها هو مؤلف «كليلة ودمنة» وأنه نسبها إلى التراجم لكى يكسبها بعدا واهتماما آنذاك[٢٥].

لقد تحركت «الليالى» فى الخيال نفسه الذى تحركت فيه قصص الخيال العلمى (السحر / الجن) واستخدمت الليالى السحر والجان، ولكن قصص الخيال العلمى غيرت هذه التشكيلات لروح العصر فاستخدم العلم والتكنولوجيا والإنسان بديلا عن [illegible] من تتبع الأعمال الروائية فى الخيال

---

(٢١) الأدب العجيب القصصى/ ص١٣٠ وما بعدها ... / كتاب الثقافة الأجنبية ببغداد ١٩٨٦.

(٢٢) المصدر / ص[illegible].

(٢٣) [illegible] من كتاب (ألف ليلة وليلة و[illegible] تاريخ حياته/ ص١٨/ لأحمد حسن الزيات وكذلك فى (تاريخ الأدب العربى).

(٢٤) من كتاب (اتجاهات [illegible] الأدب العربى الحديث/ ص٥٠/ لشفيق معلوف. فضلا عن اعتراف [illegible] كبير آخر بفضل الليالى عليهم (ستندال/ برنادشو ..) .

(٢٥) راجع كتاب (الأدب المقارن فى ضوء ألف ليلة وليلة) د. صفاء خلوصى/ الموسوعة الصغيرة /١٩٨٦ بغداد.

العلمى سيجد جذورها وأفكارها مستقرة فى «الليالى» من سنوات طوال، ولسنا هنا فى مجال تفصيل القول بالمقارنات والموازنات أو المشابهات، ولكننا سنتوقف مع بعض الأمثلة - على سبيل المثال لا الحصر - لنؤكد ما نتطلع إليه من إثبات جذور للقصة العلمية الخيالية فى التراث الشعبى .. هذه الجذور تكاد تكون أصولا لولا اعتماد التراث الشعبى «الليالى» على السحر والجان كوسائل معينة .

وهناك قصص كثير فى الليالى اتخذ من البحر بغموضه مكانا يفتق فيه القاص الشعبى قدرته على الخيال الجامح والتخيل التركيبى المنظم، وسأختار بعض هذه القصص التى تتمتع بتشابه كبير مع بعض روايات الخيال العلمى الشهيرة فى أدبنا العربى أو الأدب الأوربى .. وربما استقى المؤلفون أفكارهم من قصص الليالى .

وفى الليالى نجد قصة (عبدالله البرى وعبدالله البحرى) وتحكى عن عبدالله البرى الصياد الفقير حينما خرج له عبدالله البحرى فى الشبكة فأفزعه، ولكن عبدالله البحرى يطمئنه وتقوم بينهما صداقة وهدايا متبادلة هذا يقدم من خيرات البحر وذاك يقدم من خيرات البر. ثم يدعو عبدالله البحرى عبدالله البرى لزيارة مملكة البحر وعجائبها. ويوافق بعد تردد .. ودهن جسمه بدهان يستخرج من كبد سمك «الدندان» ليستطيع عبدالله البرى التحرك بيسر وسهولة فى قاع البحر. ويصف لنا عبدالله البرى عالما متكاملا وعجيبا فى قاع البحر ورأى مخلوقات عجيبة، وكانت فرصة لرسم «يوتوبيا» كاملة نكتشفها من خلال وصف عبدالله البرى لمملكة البحر التى يجمع فيها المثاليات من تعاون وحب وعمل متصل وكرم وحسن ضيافة (الدعوات التى وجهت لعبدالله البرى والتى وصل عددها إلى ثمانين يوما) وإيمان كامل بالله لدرجة أن توديعهم للميت يتم فى احتفال وسرور ... ثم يفتعل القاص الشعبى وسيلة لإنهاء قصته فيجد من فارق الإيمان بالله بين أهل البر وأهل البحر مسوغا لقطع الصلة بين عبدالله البرى

وعبدالله البحرى[٢٦] .

وفكرة هذه القصة جاءت فى صياغة مستحدثة فى عملين شهيرين أحدهما لجول فيرن ١٨٦٩ وهى رواية «عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر»، والثانية للروائى المصرى «نهاد شريف» وهى معنونة بـ «سكان العالم الثانى» .

أما عن محاولة «فيرن» فقد سبقه إلى الفكرة «فيكتورهوجو» فى روايته the toilers of the sea .. وفكرة فيرن جعلت بطله «نيمو» يبتكر غواصة ضخمة تجوب البحار وترسم رؤى من قاع البحر ويعتمد صاحبها على التطور العلمى وآلاته .. ويبدو أن الفكرة استهوت «فيرن» فكتب روايته الثانية «الجزيرة الغامضة ١٨٧٥» تكملة لـ «عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر».

أما «سكان العالم الثانى» لنهاد شريف فهى أكثر تأثرا بالليالى، ليس فقط لتشابه فكرة الإقامة تحت سطح البحر واكتشافه، ولكن لأن كلا من «الليالى» ورواية نهاد شريف قد وصفتا لنا حياة كاملة تحت سطح البحر بصورة عصرية ومتقدمة ومع الفارق بين عالم «الليالى» وعالم «الخيال العلمى» تبرز أولى نقاط الفروق بين العملين، فقصة «عبدالله البرى وعبدالله البحرى» فى الليالى ترسم يوتوبيا تركز على الناحية الأخلاقية والعقدية فى المقام الأول، بينما تركز رواية نهاد شريف على الإنجازات العلمية والآلات التكنولوچية التى تيسر الإقامة الكاملة فى «مدينة القاع»، وكما أن عبدالله البحرى اصطحب عبدالله البرى ليتفقد مملكة البحر فكذلك نجد علماء «مدينة القاع» يأخذون علماء «دول عدم الانحياز الثلاثة» ليطلعوهم على مدينة القاع وأسرارها وتتاح لهم فرصة استطلاع كائنات البحر فى حياتهم الطبيعية .

إن المكان «البحر» والقدرة على التخيل من العوامل المشتركة التى هيأت لهذا التشابه أو ربما الاقتباس من السابق (الليالى) إلا أن كتاب الخيال العلمى يستبدلون السحر بإمكانات العلم والتكنولوجيا المتوقع تطورها فى المستقبل. إن قصة «عبدالله البرى» وماشابهها فى «الليالى» تمثل يوتوبيا عربية مبكرة

٢٦) راجع الليالى ٣:٩ وما بعدها/ طبعة دار الهلا ١٩٨٥.

كتلك التى تحكى عن «عروس البحر» التى تغرى حبيبها ليعيش معها تحت سطح البحر وتكحله بكحل سحرى ليستطيع أن يعيش كالأسماك فيرى عالما متكاملا بمدنه ومشكلاته...[٢٧].

والتشابه الواضح بين رواية «فيرن» القلعة ١٨٩٢ وبين طاقية الإخفاء فى الليالى، ففى رواية القلعة يصل العاشق إلى القلعة المسحورة حيث إن من يقترب منها يصاب بأذى إلاّ أن البطل يرى صورة حبيبته «بارسيللا» داخل القلعة ويسمع صوتها .. ويقترب فتشتعل القلعة ويتحطم غريمه، وينجو هو بأعجوبة ويصاب بالجنون، ولكنه يعود لطبيعته بعد سماع أغانى حبيبته.

والقلعة هنا مخيفة وتمثل عقبة فى سبيل وصول العاشق لمحبوبته، وفى الرواية الشعبية العربية نجد الحسن البصرى يجد صعوبة فى تخليص زوجته «منار» من أختها الشريرة «نور الهدى»، ونور الهدى هنا توازى القلعة المسحورة عند «فيرن»، وبطل فيرن يقتحم ويتعرض للأذى، بينما نجد الحسن البصرى يلبس طاقية الإخفاء ليخلص «منار» وهو آمن عليها وعلى نفسه.

إن الرموز السحرية المتناثرة بكثرة فى الليالى مثل (خاتم سليمان/ البساط السحرى / الفرس الأبنوس/ الطيران على جناح طائر الرخ ...) قد استبدلها العلم الحديث بالاختراعات، فأصبحت السيارة والطائرة والصاروخ والتليفزيون ... ووجدنا صداها فى الأعمال القصصية عامة وفى روايات الخيال العلمى قبل اختراعها .. والتفكير العلمى والتطور السريع والاختراعات المتلاحقة هى التى تغرى كتاب الخيال العلمى باستبدال الوسائل السحرية - كالتى وجدت فى الليالى - بالآلات والاختراعات التى ينتظرها البشر. أليس هذا كافيا لنقول إن بذور فكر الخيال العلمى قد وجد فى التراث الشعبى كالأساطير أو الليالى العربية وأن تلك الخرافات التأملية تخللت بوعى أو بغير وعى فى بنية قصص الخيال العلمى.

---

٢٧) راجع وفى بلاد السندباد/ ص١٦ وما بعدها/ فاروق خورشيد/ دار الهلا ١٩٨٦.

٣ - الكتب التراثية :

نستعرض هنا بشئ من تحديد المحاولات الفردية عند علمائنا القدامى فى مؤلفاتهم المنسوبة إليهم، والتى سنجد أن أفكارهم إنما هى نفسها التى تتردد فى روايات وقصص الخيال العلمى، وسوف نستعرض بعض ما جاء في تلك المؤلفات بشئ من تركيز وتلخيص بغرض إبراز السبق إلى بعض أفكار الخيال العلمى مع التخفظ على الوسيلة النابعة من قدرات كل عصر.

* عجائب المخلوقات - للقزوينى[٢٨]:

أورد القزوينى خبرا عن «عوج بن عنق» المارد الغريب الذى جاء من كوكب آخر، وقيل أنه واحد من عمالقة كنعان، تحدى موسى واليهود، وكاد يقتلهم بجبل كان فى يده كالحجر لولا مساعدة الهدهد لبنى إسرائيل.

وما يعنينا من هذا الخبر أنه مؤشر لفكرة كانت تشغل القدماء من علمائنا وهى وجود مخلوقات أخرى عاقلة فى كواكب أخرى غير الأرض، ومثل هذه الفكرة جاءت فى «مخطوطات البحر الميت» التى يستعرضها الأستاذ أنيس منصور فيذكر (أن أبا نوح عليه السلام تشاجر مع زوجته. وسألها من أين لك هذا الولد:

- إنه ابنك .

- ليس ابنى ...

والذى حدث أن أبا نوح اكتشف فى يوم طفلا بين أولاده لم يره من قبل، وذهب إلى أبيه «متوشالح» يسأله النصيحة. وحكم له أنه ابنه .. وأن القدر قد أعده لشئ سوف يجئ. هذا الطفل الغريب بين الأطفال هو نوح - ومعناه الراحة!. ومعنى هذا الحدث أن ما جاء فى التوارأة والكتب القديمة من عبارات مثل - أين الله ... الجبابرة .. أين السماء - يدل على أنه كانت هناك كائنات

---

٢٨) راجع عجائب المخلوقات للقزوينى ص٢٨٠ وما بعدها/ مطبعة البابى الحلبى سنة ١٩٥٦. بالقاهرة.

أخرى غريبة عن الإنسان تنزل من السماء وتعيش بين الناس وتعاشرهم وتنجب منهم ...»[٢٩] .

وفكرة الكائنات العاقلة الغريبة على البشرية تمثل فى الحقيقة عددا كبيرا من منتوج روايات الخيال العلمى العربى والعالمى، ولسنا هنا فى مجال الإحصاء .. ولكن لنتذكر معا بعض هذه الأعمال، بالنسبة لنهاد شريف وحده نجد هذه الفكرة ذريعة للقصص الآتية (حادث غامض - حيث محاولة الاتصال بكوكب آخر سنة ١٩٩٩/ رقم ٤ يأمركم/ سر القادم من أعلى/ تقرير عاجل/ اللقاء الرهيب ../ امرأة فى طبق طائر/ تقرير عاجل ...).

* **آراء أهل المدينة الفاضلة. للفارابى[٣٠]:**

إن مدن الفارابى فى هذا المؤلف ليست الأولى من نوعها فلقد سبقه كثير من الفلاسفة والمفكرين، وما جمهورية أفلاطون عنا ببعيدة. ولعل الدافع لتلك المدن المثالية - اليوتبيات - المبنية فى خيال المفكرين والفلاسفة إنما هو العجز عن تحقيق الفضيلة وتغيير الإنسان الغارق فى نزواته الشريرة قديما وحديثا، وكل يقيم مدينته أو جمهوريته حسب ميوله السياسية أو العقدية، فالفارابى مثلا يقيم مدينته الفاضلة محملة برؤية إسلامية محصنة على الرغم من أنه يمازج بين الرؤية الفلسفية والمنظور الدينى، ويرى أن التعاون لتحقيق السعادة هو مبدأ هذه المدينة الفاضلة، ويرى أن إنسان هذه المدينة عنده شعور قوى بحاجته إلى الآخرين وهنا يصبح التعاون ضرورة لازمة ويفرض نفسه على مجتمع المدينة الذى يصبح جسدا واحدا أو على حد تعبيره (أشبه بالبدن التام الصحيح الذى تتعاون أعضاؤه كلها على القيام بوظائف الحياة للإنسان). وصاحبنا هنا يؤمن بالفروق الذاتية الطبيعية بين البشر، ويستبعد النظام الملكى من حكم المدينة.

٢٩) الذين عادوا إلى السماء/ ص٥٤-٥٥/ أنيس منصور - دار الشروق/ الطبعة التاسعة ١٩٨٩ - نورد النص ونتحفظ على مضمونه - .

٣٠) أراء أهل المدينة الفاضلة لأبى نصر الفارابى/ص١١٧ وما بعدها/ دار الشروق/ بيروت ١٩٨٦وكتبها الفارابى فى القرن الرابع الهجرى .

وهذه المدينة تعتمد على العلم والحكمة والفلسفة فى منطلقاتها الفكرية، وأن العلم والفلسفة حتما سيؤديان إلى معرفة الله وتعميق الإيمان به ولكى يبرز الفارابى حسنات مدينته الفاضلة وفائدتها فإنه يعمد إلى ما يمكن تسميته بالتعارض الثنائي حيث يتعمد استعراض نقيض المدينة الفاضلة فيحدثنا عن (المدينة الجاهلة .. الفاسقة .. المبتذلة ... إلخ) وهى مدن يستعرض من خلالها السلبيات المجتمعية والفكرية والسياسية والعقدية وكأنه يحذر الإنسان وفى الوقت نفسه يرغبه ويمنيه بمدينته الفاضلة.

إن ما عرضه «الفارابى» يمكن أن تعتبره يوتوبيا عربية مبكرة ولقد أفاد منها كتاب الخيال العلمى العربى بخاصة والعالمى عامة، وإن كنا سنركز على الأعمال العربية التى هى موضوع الدراسة، ومن ناحية أخرى إذا كانهناك تأثير من روائيى الغرب[٣١] فمادته مستقاة من يوتوبيا فلاسفة اليونان والإغريق لأنها أقدم من اليوتوبيا العربية.

وإذا اعتقد الباحث أن كتابنا فى الخيال العلمى قد أفادوا من المدينة الفاضلة للفارابى فلديه الأدلة على ذلك، ومنها أن توفيق الحكيم فى «فى سنة مليون»[٣٢] جمح به خياله العلمى لدرجة جردت الإنسان من إنسانيته، وطمست ملامح البشرية حتى أن المشاعر الإنسانية اختفت، وأصبح الإنسان فاقدا لبشريته شأنه شأن الجماد ـ البحر ـ الجبل ـ خالد بآلية العقل والعلم ....، حتى عثروا على جمجمة إنسان تتفجر الأفكار وتتفجر معها ثورة فى يوتوبيا الحكيم تحطمت معها بعض الآلات ففسد النظام وظهر المرض ومن ثم الخوف وتجددت رغبة علاقة الذكر بالانثى ويصل الحكيم إلى نتيجة مؤداها أن الغريزة الطبيعية انتصرت على العلم المبرمج، وأن الطبيعة البشرية لا تتوافق مع الخلود الدنيوى، وحكمت الطبيعة بقدرة الله ووحدانيته .. وهى الفكرة نفسها التى جعلها الفارابى مدخلا فكريا لمدينته الفاضلة .. والحكيم هنا شأنه شأن

٣١) مثال ذلك رواية فورستر (عصر الآلة ينهار) وهى مترجمة إلى العربية.

٣٢) راجع مجموعة توفيق الحكيم المعنونة بـ (أرنى الله) طبعة دار الهلا ١٩٧٤ القاهرة .

الفارابى ينتصر لمبادئ الإسلام وقدرة الله .. ومهما كان تمرد الإنسان على الطبيعة التى أوجده الله عليها فإنه حتما سيعود ويعودته يتعمق إحساسه بقدرة الله .

إن الروح والفكر الإسلامى الذى سيطر على الفارابى فى مدينته الفاضلة وتسرب إلى «الحكيم» فى يوتوبيا قصته «فى سنة مليون» نلتقى بها أيضا فى يوتوبيا Utopia صبرى موسى حيث روايته المعنونة بـ «السيد من حقل السبانخ» .

وفى هذه الرواية سنتوقف فقط مع جزئية واحدة - على سبيل المثال - وأعنى **وحدة الخروج**. حيث إننا نلتقى مع صبرى موسى فى عالم متطور معلق بسبب فساد الأرض بسبب حرب ثالثة عالمية فلم تعد الأرض صالحة ... ويجد الإنسان كل وسائل الراحة فى المجتمع الجديد وكأن الإنسان فى الجنة. إلا أن السيد «هومر» يتمرد على هذا النعيم العلمى الرائع ويطالب بالخروج والعودة إلى الأرض ليبدأ حياته ويبذل جهدا يحقق له إنسانيته وليتخلص من الآلية ... ويعد لأى يستجاب له مع عدد آخر معه ... ولما خرج «السيد هومر» إلى الأرض. وجد صعوبات بالغة وتنتهى الرواية بمحاولة السيد «هومر» وهو يحاول العودة إلى يوتوبيا الإنسان الجديدة التى تمرد عليها. ويتساءل الباحث ألا يذكرنا هذا بخروج آدم - عليه السلام - من الجنة ... ومحاولة العودة للسيد «هومر» إنما هى رمز لمحاولات الإنسان فى دنياه من أجل الفوز بالجنة مرة أخرى .

إن الفكرة الإسلامية التى تعمق إحساس البشر بوجود الله وقدرته، والتى وجدناها فى المدينة الفاضلة للفارابى وتأثر بها كتاب الخيال العلمى الحديث مثل الحكيم وصبرى موسى نجد لها جذورا أخرى عملية فى تراثنا العربى فعندما نقرأ «حى بن يقظان» للفيلسوف العربى «ابن طفيل» نشعر بتركيزه الشديد على فكرة اهتداء الإنسان الفطرى إلى وجود الله الواحد الخالق وذلك عن طريق الانتقال من المحسوس إلى المعقول ومن المعقول إلى الكشف .. على

طريقة المتصوفة. «فحى بن يقظان» وجد فى جزيرة بمفرده .. يكيف نفسه مع البيئة .. ويتوصل بتفكيره إلى وجود الله الخالق لهذا الكون عن طريق التدرج فى التفكير إلى أن يصل إلى مرتبة الفلاسفة، يقول حى بن يقظان: «إذا كان العالم حادثا فلابد له من محدث، وإذا كان الله خالقا للعالم ... فهو عالم به وقادر عليه» .

إن رسم المجتمع المثالى القائم على المنظور الإسلامى فكرة نبتت فى تراثنا العربى عند الفارابى فى مدينته الفاضلة، وابن طفيل فى «حى بن يقظان»، وامتدت عند الأحفاد فى عصرنا الحديث حيث تشكلت فى قوالب الخيال العلمى عند الحكيم (فى سنة مليون)، وصبرى موسى فى (السيد من حقل السبانخ).

* مروج الذهب ومعادن الجوهر. للمسعودى(٣٣):

يحكى المسعودى الكثير من الأعاجيب والحقائق والخيال عن البحر بقصد إثارة الدهشة، وما يستوقفنا هو ما حكاه المسعودى عن الاسكندر الأكبر الذى أمر بإعداد تابوت من نوع خاص داخل فيه الخشب والزجاج (طوله عشرة أذرع وعرضه خمسة) ودخل التابوت مع رجلين، وطلى الباب بالقار ثم حُمل التابوت إلى عرض البحر وثقّل التابوت بالأحجار ليهوى إلى القاع وهو مربوط بالحبال. وأتاح له الغوص أن يرى عالم البحار الزاخر ... كما رأى شياطين على مثال الناس ورؤسهم مثل رؤس السباع، وفى أيدى بعضهم المناشير .. ويحاكون صناع المدينة فى العمل والبناء ... ثم حرك الاسكندر الحبال، فلما أحس بذلك من فى المركبين فوق سطح البحر رفعوا التابوت.

وما يقصه المسعودى هنا يعبر عن فكرة الغواصة ولكنها مقيدة الخطى لـ يحركها سحر ولا علم، وهى تذكرنا بغواصة كابتن «نيمو» فى رواية «چول فيرن» «سبعون ألف فرسخ تحت سطح البحر». ولكن الأهم هو الإشارة إلى

---

٣٣) مروج الذهب ومعادن الجوهر لأبى على بن الحسين بن على المسعودى ١ - ٢٨٣ وما بعدها طبعة السعادة/ ١٩٥٨.

وجود عالم آخر من الشياطين تحت سطح البحر .. وهى فكرة طورها كتاب الخيال العلمى ولا سيما عند «نهاد شريف» الذى حدثنا عن مدينة القاع» فى روايته «سكان العالم الثانى». وإذا كنا قد قرأنا فى كتب تراثنا العربى عن وجود عالم آخر من البشر فى الكواكب الأخرى(٣٤)، فإن المسعودى هنا يشير إلى الفكرة نفسها ولكن فى عالم البحار الذى كان هو الآخر مادة ثرية لكتاب الخيال العلمى .

*** التوابع والزوابع : لابن شهيد(٣٥):**

وهى رحلة خيالية تأخذ المؤلف إلى عالم الجن، ليرى ويقابل ويحاور توابع الشعراء والكتاب ويلتقى بنقاد الجن .. والرحلة تركز على الأدب بخاصة وكانت إلى استعراض المعلومات الأدبية والنقدية أقرب من أى شىء آخر. وما يدفعنا إلى التوقف مع الرسالة الفكرة نفسها حيث الخيال الجامح فى الانتقال إلى عالم الجن والحوار معه، ويقال إن أبا العلاء المعرى تأثر بها فكتب رسالة الغفران(٣٦) .

*** رسالة الغفران. لأبى العلاء المعرى:**

وهى أكثر نضجا من التوابع والزوابع، وأشد قربا من الخيال العلمى أيضا، لأن «رسالة الغفران» تذهب إلى رحلة سماوية وتقترب من اليوتوبيا، ولا سيما عندما يستعين صاحبها برموز الجنة فى القرآن فيفصلها تفصيلا يصل إلى درجة الأساطير فعندما يصل إلى حدائق الحور حيث يقوده ملك من الملائكة فيقول:

---

٣٤) أشرنا إلى ذلك بالتفصيل فى هذا الفصل.

٣٥) رسالة الوابع والزوابع نشرها بطرس البستانى ١٩٥١ بعد أن صححها وحققها .. صدرت عن بيروت .

٣٦) راجع كتاب زكى مبارك (النثر الفنى) وكتاب بنت الشاطئ (الغفران لأبى العلاء المعرى/ دار المعارف ١٩٥٤ ـ ص ٣١٢ وما بعدها. وكتاب «الأدب القصصى عند العرب» لموسى سليمان/ عن دار الكتاب اللبنانى بيروت ص٢٥٣ وما بعدها .

«خذ ثمرة من هذا الثمر، فاكسرها، فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور. فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة أو ما شاء الله من الثمار فيكسرها، فتخرج منها جارية حوراء عيناء، تبرق لحسنها حوريّات الجنان، فتقول: من أنت ياعبدالله؟ فيقول: أنا فلان ابن فلان، فتقول: إنى أُمنّى بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة»(٣٧).

وإذا كان صاحب التوابع والزوابع لم يستطع أن يهزنا ويؤثر فينا لأن رحلته إلى الجان كانت قاصرة، فإن أبا العلاء هنا يمتعنا بعالم الجنة الفسيح والمغرى، وهو يبنى خياله هنا على وصف حسى لمظاهر النعيم التى تنتظر المسلمين والصابرين فى الدينا ـ وذلك بطريقة خيالية، يقول: «فإذا رأوا عنقودا من العنب أو غيره، أنفصل عن الشجرة بمشيئة الله، وحملته القدرة إلى أفواههم، إذ لا همّ لها إلا تلبية شهوات الأبرار الناجين»(٣٨). ومثل هذه الصور نراها عند صبرى موسى فى يوتوبيا «السيد من حقل السبانخ».

«والرحلة فى رأى عالم النفس «يونج» تعبر عن رغبة عميقة فى التغيير الداخلى تنشأ متوازية مع الحاجة إلى تجارب جديدة أكثر من تعبيرها فى الواقع عن تغيير المكان»(٣٩). ولعل المسحة الإسلامية البارزة عند كتاب الخيال العلمى فى أدبنا العربى والتى جاءت بصورة أوضح عند كتابنا التراثيين لتعبر عن فكرة التواصل والامتداد للفكر العربى، ولتعبر بطريقة أخرى عن عمق انتماء منتوجنا القصصى إلى تراثنا العربى القديم، وهو كما رأينا فى مجال الخيال العلمى ملئ بالأفكار التى قادت كتاب الخيال العلمى إلى ترجمتها بطريقة فنية لتتناسب وروح العصر الحديث .

وإذا كان مجال قصص الخيال العلمى التقليدى يدور فى السماوات والفضاء .. وأعماق البحار وعلى سطح الأرض .. فإن هذه المجالات نفسها هى التى دار فيها وحولها خيال منتوجنا التراثى والذى طوفنا مع بعضه هنا على سبيل المثال لا الحصر .

---

٣٧) راجع رسالة الغفران للمعرى .

٣٨) السابق.

٣٩) النص ورد فى كتاب (رحلة بين الواقع والخيال/ ص٩٧/ نادية عبدالله .

الفصل الثانى

الجـــذور الأوروبيـــة

إن البحث عن جذور أدب الخيال العلمى فى تراثنا العربى القديم، لا يناقض الدراسة المقارنة التى نحن بصددها فى هذا الفصل؛ لأن كتاب الخيال العلمى فى أدبنا اتجهوا إلى التأليف القصصى والروائى وعيونهم على الإسهام الأوروبى فى هذا المجال. والريادة الأوربية للقصة الفنية عامة هى التى أغرت بالدراسات المقارنة التى قلّت الآن فى مجال القصة، لأن كتاب القصة بدأوا فى البحث عن صور التميز والاستقلال والإفادة من التراث العربى. وبالنسبة للقصة العلمية فإن كتاب هذا النوع لم يصلوا بعد إلى درجة التميز والاستقلال؛ لأننا بالبحث نكتشف أن قصص الخيال العلمى فى أدبنا المعاصر موزعة الولاء بين الاقتباس الأوربى - الغافل عن القيم الروحية والعقدية، والغارق فى وثائقية العلم لدرجة باعدت بين الإنسان، وبين جذوره الحقيقية - وبين سيطرة روحانيات الشرق وعبق التراث الذى يظهر فى طريقة تناول الفكرة العلمية. ومن هنا رأى الباحث ضرورة البحث عن جذور الخيال العلمى فى تراثنا العربى، وضرورة البحث المقارن أيضا لنعرف حجم الجذور العربية مقارنا بحجم الاقتباسات والتأثر الأوربى فى قصص الخيال العلمى العربى المعاصر.

وإذا كنا سنتوقف مع حجم التأثير الأوربى فإننا سنشير بإيجاز إلى الدوافع التى حركت مسار الإبداع الأوربى الحديث فى مجال القصة، وذلك منذ أن ظهر «دارون» بنظرية النشوء والارتقاء وأصل الإنسان، ولقد أفاد «هربرت سبنسر»[٤٠] من تلك النظرية فى الدراسات الاجتماعية، أفاد منها «وليم جيمز»[٤١] فى التربية، وفى الدراسات الأدبية أفاد منها الناقد الانجليزى «ماثيوارنولد والناقد الفرنسى الشهير «تين»، وفى القصة «جورج إليوت

٤٠) هربرت سبنسر. عالم انجليزى فى علم الاجتماع.

٤١) وليم جيمز. عالم أمريكى فى التربية .

وهنرى جيمس».

ولما أعد «جيمس فريزر» كتاب «الغصن الذهبى» أفاد منه الشعراء وكل الأدباء فضلا عن أنه رسم قواعد علم الانثربولوجيا.

وتأثر القصص باكتشافات «كارل جوستاف يونج» و «فرويد» فى علم النفس ونجد صدى لذلك عند «بروست» ثم فى مرحلة لاحقة نجد اتجاه تيار الشعور أو تيار الوعى Stream of consciousness ومن رواده (وليم فوكز وفرجينيا وولف وجيمس جويس ..) ثم كان الاتجاه العبثى، ومن بعده الرواية الجديدة التى تقلل من قيمة الفرد ومفهوم البطولة وأبرز كتاب هذه المدرسة «ألن روب جرييه ثم نتالى ساورت» صاحبة ـ الروايات المعقدة ـ كما يقولون ـ وهذه المدرسة تهتم بالشكل والنواحى الفنية للوصف أكثر من اهتمامها بالأبعاد النفسية.

ثم نجد المدرسة البنيوية ومن أشهر نقادها «رولان بارت» و «ليفى شتراوس» ودى سوسير .. الذى يعتمد على التحليل اللغوى للنص الأدبى، وهذا التحليل يتم بعيدا عن العواطف والمشاعر الشخصية ويضمنون للنص التحليل العلمى البحت، ومن ثم لعبت الأرقام والحسابات دورها .. إنها صورة لعصر العلم والتكنولوجيا تتجسد فى تطور الاتجاهات الأدبية، التى تظهر بطريقة واضحة فى الفن القصصى بخاصة.

وقصة الخيال العلمى تفيد من اكتشافات العصر بل وتقود هذه الاكتشافات ونتقت الاتجاهات التقليدية لقصة الخيال العلمى فى مطلع هذا القرن، والتى كانت تعتنى بالبحر والفضاء عناية خاصة .. لقد بدأ كتاب الخيال العلمى فى مجالات أخرى أهمها الخيال العلمى البيولوجى، وسنحاول أن نتوقف مع فكرتين[٤٢] لنرى كيف عبر عنهما كتاب أوربا .. وكيف عبر عنهما كتاب خيالنا العلمى فى أدبنا العربى ولنكتشف خصوصية التناول

---

٤٢) يتعمد الباحث التعامل مع فكرة العمل القصصى فقط ولن يتعرض للشكل الفنى لأنه قرأ بعض الأعمال فى غير لغتها الأصلية وبخاصة الأعمال الروسية التى ترجمت إلى الإنجليزية.

عند كل منهما.

١ - الذاكرة الروائية.

٢ - فكرة الخلود والبعث.

واستعراضنا للفكرتين فى الأعمال القصصية والروائية عند كتاب أوربا وكتاب أدبنا العربى لا يعنى الاستسلام المسبق لفكرة التأثير والتأثر، لأننا لو تذكرنا شروط المقارنة للمدرسة الفرنسية ثم شروط المقارنة للمدرسة الأمريكية الأكثر يسرا ومرونة، فإننا نزيد هنا فى مجال الخيال العلمى نقطة مهمة ربما هى التى تحجم الاندفاع إلى المقارنة، وأعنى بها ضيق مجالات الخيال العلمى (غزو الفضاء - البحر .. افتراض وجود عوالم أخر (الأطباق الطائرة ..) وهذا المجال الذى كان محدودا أوقع قصص الخيال العلمى فى مزلق خطير، وهدد وجودها، وأوحى بانقراضها، فإما أن تواصل المسيرة برؤية مستقبلية مرضية، وإما أن تموت، وفى النصف الثانى من القرن العشرين كان كاتب الخيال العلمى فى سباق عسير مع التطور التكنولوجى، حتى أصبح من العسير أن يقنع الروائى قارئه بأن ما يكتبه هو خيال علمى. وكان على كاتب الخيال العلمى أن يتسم بالتجديد الفنى والموضوعى، ولقد فتح الخيال العلمى البيولوجى أبواب الإبداع فى قصص الخيال العلمى مرة أخرى، فخاض الكتاب فى أفكاره المتنوعة - كما سنرى عندما نتوقف الآن مع فكرتين فقط .. .

ولعل ضيق المجال الذى تحدثنا عنه قد دفع كتاب الخيال العلمى إلى الدوران فى فلك محدود، ومن ثم كانت نقاط الإلتقاء بينهما ضرورية ولازمة ولامفر منها سواء كانت عن إفادة مقصودة أو غير مقصودة عن طريق توافق الخواطر وعلى سبيل المثال كثرت المدن المثالية المستقبلية Utopias اليوتوبيا، والتى تفترض تقدم الإنسان المستقبلى وغزوه للفضاء واستعماره إياه وإقامة مجتمع مثالى علمى، ورسم اليوتوبيا أوجد نوعا من نقاط الالتقاء والتشابه نحو (تقدم الآلات/ سلب الإنسان لإنسانيته ومشاعره/ المواصلات الفضائية/ الغذاء فى كبسولات/ آلية الإنسان ... إلخ). فمثل هذه الأشياء على نحو من

التفصيل نجدها عند كل من تعرض لرسم عالم مثالى متطور للإنسان القادم .

بل إن فكرة واحدة ربما تسيطر على كاتب واحد فنلاحظ تكرارها فى أعماله، هذا التكرار ليس فقط لاقتناع الكاتب بالفكرة، وإنما اعتقد أن ضيق مجال البحث والتخيل هو الدافع لهذه الظاهرة، ونستشهد هنا بأشهر كاتب خيال علمى فى أدبنا المعاصر وهو «نهاد شريف».

فكرة إطالة عمر الإنسان تسيطر على «نهاد شريف» كما تسيطر على كثير من كتاب الخيال العلمى في أوربا ... ولذلك نجد تشابهها فى أكثر من عمل من أعمال «نهاد شريف» ففى روايته «قاهر الزمن» نرى صورة تفصيلية لمحاولات «د. حليم صبرون» الذى يسعى لإطالة عمر الإنسان بالتبريد، والفكرة نفسها نجدها في قصة قصيرة بعنوان «الهجرة إلى المستقبل»(٤٣) يقول (.. ليتحول علوى نصر الدين النطرونى فى طياته - التابوت - إلى قالب من الصقيع لن ينفك أسره إلا بعد ألف عام)(٤٤). أما فى قصتى «المارد الفضى»، و «القصر» فإنه يستخدم «إكسير الحياة» وسيلة لإطالة عمر الإنسان بدلا من التبريد. وفى قصة «القصر» يبلغ التشابه والتكرار مداه مع رواية «قاهر الزمن» حتى فى وسائله الفنية على الرغم من التباعد الفنى بين (الرواية والقصة) إلا أن طريقة تقديم الفكرة وخطواتها متشابهة تماما كالآتى (دكتور يبحث عن إطالة عمر الإنسان - بالتبريد/ بالإكسير/ ينعزل عن الناس/ له ضحاياه/ شخص يتطلع بفضوله إلى الاكتشاف - الصحفى فى قاهر الزمن، ونصرى عبيد فى القصر/ النهاية .. هروب فى القصر .. تدمير فى قاهر الزمن)(٤٥) .

ومن خلال المثال السابق علينا ألا نندفع إلى المقارنات اكتفاء بمبدأ السابق واللاحق، لأن مجالات الخيال العلمى المتوحدة دفعت إلى كثير من التشابه فى

٤٣) من مجموعة (الذى تحدى الإعصار) .

٤٤) السابق / ص٩٩ .

٤٥) راجع/ الذى تحدى الإعصار/ ص٤٢ وما بعدها/ دار المعارف - نهاد شريف. وراجع قاهر الزمن/ روايات الهلال العدد ٢٨٨ - نهاد شريف .

الأفكار، ومن ثم علينا أن نبحث عن خصوصية تناول الفكرة المتكررة عند أكثر من كاتب .

١ ـ الذاكرة الوراثية: Genetic memory:

وتسمى أيضا بالذاكرة السلالية Race memory التى تنتقل من جيل إلى جيل وراثيا من الآباء والأجداد إلى الأبناء والأحفاد. «وفكرة الانتقال الكيميائى للذاكرة من جيل إلى جيل آخر لم تعد أكثر من فرض علمى، وفسيولوجيا الجزئيات ستحل المشكلة جنبا إلي جنب مع العلوم الأخرى المتصلة بدراسة الإنسان، ولكن هذه حالة اتخذ فيها الكتاب دور الريادة»[٤٦]. وكثير من (كتاب الخيال العلمى يركزون اهتمامهم اليوم على فك طلاسم الشفرة الوراثية Genetic code .. التى تناقلت من جيل إلى جيل كما تركز اهتمامهم أيضا على سلسلة كاملة من المشاكل فى علم الوراثة»[٤٧] .

ولما كانت مهمة الخيال العلمى التنبؤ، فهذا التنبؤ إنما يأتى بقدر متساو من «انعكاس علمى وانعكاس فنى ومن معرفة بالعالم المحيط»[٤٨]، ومن ثم فإن كتاب الخيال العلمى فى أوربا أفادوا من اكتشافات «يونج» و«فرويد» الذى وضع أسس نظرية علم النفس الجماعى، وأن عادات وتصرفات الإنسان لا تنبع من النشأة الأولى لطفولته بقدر ما تصدر من رصيد العادات المتوارثة .. ولذلك فإن «يونج» يرجع تصرفات الإنسان إلى العقل الجماعى للبشرية فى أصولها التاريخية البعيدة.

ويبدو أن كتاب الخيال العلمى استثمروا هذا الاكتشاف وبحثوا عن إمكانية وجود ما يسمى بالذاكرة الوراثية، تماما كما استثمر كتاب النوع من قبل نظرية دارون (حيث ظهر السوبرمان ..)، وتماما كما استثمر كتاب النوع

٤٦) الثورة التكنولوجية والأدب/ ص١٩٧.
٤٧) السابق/ص٤٠ والكاتبة مقتبسة النص من كتاب ليوناردا براكسى بعنوان: (من داروين إلى دبل هيلكس، الموضوع البيولوجى فى الخيال العلمى) ليذر ١٩٧٤ .
٤٨) السابق/ ص٣٨.

نظرية النسبية (حيث أصبح الفضاء والزمن فى علاقة أكثر تقاربا ومنظورا مما عرفناه)[٤٩] .

وفكرة الذاكرة الوراثية، إذن فكرة أوروبية، وقد عبر عنها كتاب النوع فى أوربا بطريقة علمية جافة، علما بأن الفكرة نفسها مثيرة للدهشة وتعتبر مادة قصصية مناسبة للغاية.

ويعتبر «إيفان يفريمون Evan Yefromav» من أوائل الروائيين الذين تناولوا هذه الفكرة - بشكل ناضج فنيا - فى روايته» السر الهلينى[٥٠] The Hellenic Secret» (والقصة تتناول محاولة بعث خبرة الأجداد البعيدين المختزنة فى أعماق تجويفات الذاكرة البشرية أو بالأحرى فى «الذاكرة السلالية» .

و«السر الهلينى» هى قصة نحات شاب وقع فى غرام شابة رياضية رأى فيها الكمال الروحانى والجسدي، ولكن قامت الحرب وقطعت يده فلم يتمكن من عمل تمثال لمحبوبته «ايرينا Irina فيصاب بهوس كاد يصل إلى الجنون، ولما لجأ لطبيب سيكوفسيولوجى رأى الطبيب أن حل اللغز يتمثل فى إثارة أحلام «ليونتيف» الهلينية، ... وتحت تأثير ضغط سيكولوجى ضخم من أعماق مخه، انبثقت ذكريات كانت مخبأة تحت عبء ذكرياته الشخصية البحتة وكانت رغبة «ليونتيف» الكبرى فى صنع تمثال لمحبوبته وهى فى قمة نضارتها قد ساعدته على التركيز نشاهد شريطا من الماضى لأماكن لم يرتدها من قبل وأشياء لم يشاهدها من قبل إنها «الذاكرة الوراثية»[٥١] .

والروائى هنا يجعل من العاطفة الجياشة الدافع للتركيز فى الماضى حتى يتجاوز البطل اللاشعور الشخصى ويسرد ما يراه من الذاكرة الوراثية، والتى كان يحكم عليها عامة الناس بأنها هلوسة. ونلاحظ التطبيق المباشر للفكرة ويغلفها بدافع عاطفى يقلل من حجم التحاليل النفسية للبطل .

---

٤٩) أدب الخيال العلمى/ ص٥١ .

٥٠) يعترف مؤلف الرواية بأن «السر الهيلنى» تحاول أن تخلق تعبيرا مختلفا من «الصوفية».

٥١) راجع - أيضا - عرض «فالنتينا إيفاشيفا» فى كتابها «الثورة التكنولوجية والأدب/ ص١٩٨/١٩٩.

أما «يورى تريفونوف Yury Trifonov» فى قصته «حياة أخرى Another life» فإن الفكرة يستعرضها بطريقة أكثر تطورا واستثمارا للفكرة، فالبطلة «أولجا» العالمة البيولوجية تفكر فى كلام زوجها الذى يحمل فكرة القصة يقول: «إن الإنسان خيط ممتد عبر الزمن، عصب ذكاء Subtle nerve للتاريخ، يمكن التقاطه وفصله واستخدامه فى فهم أمور كثيرة. والإنسان لن يصل أبدا إلى اتفاق مع الموت لأنه بداخله هو نفسه إدراك بخلود الخيط الذى يشكل هو جزءا منه. إن الخالق لم يمنح الإنسان الخلود، ولم يرسخ الدين هذه الفكرة فى رأس الإنسان فالفكرة شىء مقنن، تنقل ما عندنا من جينات Genes: الإحساس بأننا جزء من تعاقب لا ينتهى»[٥٢] فالكاتب هنا يرى أن انتقال الجينات يعنى الامتداد والخلود، فهو يفلسف الوراثة، والجديد أيضا أن خيط الوراثة يمكن من خلاله اكتشاف المستقبل، يقول (الخيط ممتد خلال الأجيال ... وددت لو استطعت أن اتعمق فى حفر الماضى أكثر وأكثر ... عندئذ استطيع أن أكتشف ذلك الخيط الذى يؤدى إلى المستقبل»[٥٣].

وبالطبع كانت هناك محاولات سابقة استخدمت الفكرة فى أواخر القرن الماضى، ومن ثم اعتمدت على قانون الوراثة وكان العمل القصصى سابقا على «مندل Mandel» حيث تبلور على يديه سنة ١٨٦٩، قانون الوراثة بينما كانت رواية (بلاسم) سنة ١٨٦٢ لكاتبها ويلكى كولنز «Wilkie Collins» تحاول استثمار الفكرة غير المكتملة بعد .

وفى أدبنا العربى الحديث - فى النصف الثانى من القرن العشرين - أفاد كتاب الخيال العلمى من الروايات الأوربية التى استثمرت قانون الوراثة، وقدموا الفكرة فى أعمالهم القصصية، وسنتوقف مع محاولتين:

١ - السينكرفينا .. لنهاد شريف .

٢ - العنكبوت .. مصطفى محمود .

---

٥٢) المرجع السابق/ ص١٩٩ / ٢٠٠.
٥٣) السابق /ص٢٠٠ .

١ ـ السينكرفينا[٥٤]:

وهى واحدة من أنضج القصص القصيرة التى كتبها نهاد شريف لأنه سخر الخيال العلمى لأداء خدمات مجتمعية، فالافتراضات والاتهامات أمور غير موثوق فيها لأنها لا تعتمد على اليقين، أما العلم فهو محدد، ونتائجه قد تكون فى حاجة إلى مراجعة، وفكرة القصة أن البطل حزين على مقتل أبيه، ويتهم «شكرية» ـ زوجة أبيه ـ بقتله، ولكن التطور العظيم فى مصر مكّن الإنسان من استعادة ما يختزنه العقل البشرى باليوم والساعة، ويمكن للسينكرفينا تحديد ذلك، فيفكر البطل فى استدراج زوجة أبيه، ويتمكن بمساعدة زملائه من استعراض مخزون ذاكرتها فيكتشف أن أخاه هو القاتل و«شكرية» بريئة، ولن نتحدث عن التركيب الفنى هنا، وإنما سنعمد إلى فكرة «الذاكرة الوراثية» ويبدو أن «نهاد» هنا وقف عند حدود الذاكرة الشخصية واللاشعور الشخصى، ولكن القدرة على التحكم لاستعادة الماضى بدقة هى الإضافة هنا من «نهاد شريف» وعلى هذا فنهاد لم يتطرق إلى «الذاكرة الوراثية» وإنما اكتفى بالذاكرة الشخصية وكانت هذه هى المحاولة الأولى .

٢ ـ العنكبوت[٥٥]:

وهى قصة ناضجة فنيا، وتقوم أساسا على محاولة اكتشاف «الذاكرة الوراثية»، ولكن الوراثة هنا ذاتية محضة، بمعنى أن استرجاع الذكريات الخاصة بالفرد نفسه فقط عبر العصور الماضية، ويربط مصطفى محمود بين فكرة الذاكرة الوراثية وبين فكرة الاستمرار والخلود التى حدثنا عنها «يورى تريفونوف» فى قصته «حياة أخرى» عندما فلسف فكرة انتقال الجينات (الإحساس بأننا جزء من تعاقب لا ينتهى). وهى الفكرة نفسها التى يحاول رسمها مصطفى محمود وهو متأثر فيها أيضا بفكرة تناسخ الأرواح من التراث.
وفى قصة «العنكبوت» نلتقى بـ (راغب دميان) العالم الباحث الذى

---

٥٤) مجموعة الذى تحدى الإعصار/ نهاد شريف/ الهيئة العامة ١٩٨١./ص٣١.
٥٥) العنكبوت/ مصطفى محمود/ دار المعارف/ الطبعة الرابعة/ ١٩٨٦.

يكتشف قدرات الجزء المهمل فى مخ الإنسان وهو الجسم الصنوبرى» الذى تتحرك قدراته بالأكسير العجيب الذى يستخلصه من رأس إنسان بعد أن يعدها بأدوية معينة ثم يميتها، ويقطعها، ويستخلص منها الأكسير وعندما يحقن نفسه يكتشف أنه ليس شخصية واحدة، ولكنه عدة شخصيات فى عصور مختلفة سالفة، وفى كل عصر يبعث بمهنة جديدة ويشغل منصبا مغايرا، ومعايشة الذاكرة الوراثية كانت تمثل متعة عجيبة لا تنتهى، وهذه المتعة هى التى تبعث على ارتكاب جريمة جديدة لاستخلاص الأكسير. و «د. داود» سجل اكتشافات «راغب دميان» التى تابعها بنفسه قبل مماته، حيث كان المعمل يحترق إثر شرارة كهربائية مجهولة المصدر، وكل الأجهزة قد اشتعلت فيها النيران ... ولم يبق منها إلا هياكل فحمية)(٥٦).

وبالمقارنة العامة بين الأعمال الأوربية والمصرية التى تناولت فكرة الذاكرة الوراثية، نلاحظ أن الأعمال الأوربية قائمة على اكتشاف الذاكرة الذاتية بالتوليد الذاتي، «نشاليموف»(٥٧) يعتمد فى إثارة وتحريك الذاكرة الوراثية على منبه من أعماق العقل الباطن للمريض، وهى الوسيلة نفسها التى استخدمها الطبيب المعالج لـ «يونتيف» فى قصة «السر الهلينى». وهم يعتمدون على حالات مرضية يحركون من خلالها «الذاكرة الوراثية».

أما في المحاولات العربية (السينكرفينا والعنكبوت) فالمؤلفان يعتمدان على مؤثر علمى خارجى لإثارة وتحريك «الذاكرة السلالية»، ففى قصة «نهاد شريف» يعتمدون على جهاز «السينكرفينا» لاسترجاع الذاكرة، وفى قصة «العنكبوت» لمصطفى محمود، يعتمد البطل «راغب دميان» على الأكسير لايقاظ «الذاكرة الوراثية»، والاستعانة بالوسيلة هنا لأنهما لا يتحدثان عن حالات مرضية ومن ثم اختفت الدوافع فاستعانا بالوسيلة العلمية المحفزة على إيقاظ «الذاكرة الوراثية».

---

٥٦) السابق/ ص٩٧.

٥٧) شاليموف مؤلف روسى له كتاب بعنوان «عالم غريب» مترجم إلى الإنجليزية يقدم فيه مجموعة قصص للخيال العلمى وله مؤلف آخر «نافذة على السرمدية». Strange science fiction stories.

أما الملاحظة العامّة على استخدام هذه الفكرة فى قصص الخيال العلمى الأوربى والعربى فهى عدم جنوح المؤلفين إلى تحديد زمن هذه القصص فى فترة مستقبلية بعيدة، فبعضهم جعل الأحداث تقع فى الواقع المعاش ولم يلفت النظر - للزمن المستقبلى - ككتاب أوربا، بل إن «مصطفى محمود» فى العنكبوت يجعل الحدث فى الزمن الماضى ١٩٥٨، ويقدمه فى صورة مذكرات. أما نهاد شريف «المغرم بالمستقبلية فيحدد الحدث سنة ٢١٢٨، وهو قريب نسبيا ونخلص من هذا إلى أن عدم التوغل فى المستقبلية عند تناول «الذاكرة الوراثية» ووظيفتها فى القصص العلمى ليدل على تفاؤل العلماء فى إمكان التوصل الفعلى لاكتشاف «الذاكرة الوراثية» فى وقت لاحق وقريب.

أما عن احتراق المعمل ليختفى معه السر فى «العنكبوت»، فهى فكرة سبقه إليها «نهاد شريف» فى روايته «قاهر الزمن»، والاحتراق هنا ليعبر عن تلك الثورة العقدية فى عقل المؤلف الجامح الخيال .. هذا الخيال الذى تعدى حدود العقيدة التى تقر بالفناء وتجدد الخلق. وهذا الذى لم نجده فى التناول الأوربى للفكرة نفسها.

إن الاستراحة مع «الذاكرة الوراثية» والتى كانت مصدرا للذة المجرب فى العنكبوت (راغب دميان والدكتور م. داود) هذه اللذة التى كانت تدفع لارتكاب الجريمة، بل وتدفع إلى موت صاحبها (راغب دميان والدكتور م. داود) لتدل على رغبة قوية فى استطلاع الماضى والالتذاذ له والاستراحة معه، إنها العقلية العربية التى ما زالت تمجد الماضى وما زالت تحتفظ ببقايا الوقوف على الأطلال كمحاولة ثقة لتوثيق وجودها فى هذا العصر السريع المتغير حولها. وإذا قابلنا هذا التشبث بالماضى بما جاء فى قصص الأوربيين نجد أن المؤلفين جعلوا الأبطال فى حالة مرضية ومن ثم فالتركيز النفسى للوصول إلى «الذاكرة الوراثية» لم يكن محض رغبة - مثلما رأينا فى العنكبوت - وإنما كان وسيلة لعلاج حالة مرضية، لأن رغبة الأوربى فى التمسك بماضيه أقل بكثير من رغبته فى السعى المستقبلى والعكس هو الصحيح فى المنظور العربى.

****

٢ ـ البحث عن الخلود :

الإحساس القوى والضاغط بالزمن، بالإضافة إلي الطموحات الدنيوية عززت الرغبة عند الإنسان في البقاء، وفكرة الخلود وإطالة العمر فكرة قديمة ووجدت فى كثير من الأساطير، وهى تمثل رغبة إنسانية متجددة، والتحديد التقليدى للزمن (ماضى/ حاضر/ مستقبل) إنما هو رمز لتعزيز الروابط التقليدية فى أذهان الناس، ومن ثم تولد عند الكثيرين أن الزمن يسير فى اتجاه مستقبلى وطريق أحادي، إلا أن الذاكرة البشرية تصحح الافتراض لأنها تسير فى الأزمنة الثلاث بقدر رغبة صاحب الذاكرة نفسه، ولما كانت هذه الذاكرة البشرية هى التى طورت مفهومنا عن الزمن منذ «اينشتين»، وهي التى ابتكرت قصص الخيال العلمى، لتطرح أفكارا ربما تساعد العلماء للبحث عنها ولتحقيقها.

وقد عبر كتاب الخيال العلمى عن هذه الفكرة بطرق متباينة ـ كما سنرى ـ وقدموا للعلماء الفكرة فى صورة تنبؤ، يقول «جور» ـ متبدع اليوتوبيا التصويرية ـ عن هذه الفكرة (ألن تكون مفاجأة للعلم لو أننا أوضحنا أن الموت ليس مطلقا بأية حال من الأحوال .. سنحرر الإنسان من مصيرية الزمن الحديدية، ونفتح أمامه آفاقا بعيدة محررة من الأغلال) (٥٨).

واجتهادات كتاب الخيال العلمى جاءت مختلفة بالطبع فى هذا المجال، وكل يحاول أن يبحث عن أقصر الطرق للإقناع، فمثلا «ألتوف» يقدم الفكرة عن طريق محاولات علماء قصته تصغير السن، لإعطاء فرصة أكبر للتعمير فى الدنيا، بينما نجد الحكيم فى «يوتوبيا» (فى سنة مليون) يجعل اختفاء المرض سمة عامة ترتب عليها اختفاء الموت، أما «نهاد شريف» فإنه يبحث فى وسائل التبريد واختراع إكسير يساعد على الاحتفاظ بالإنسان مدة طويلة ليستيقظ ويعاود نشاطه الدنيوي بعد عدد من السنوات التى يرغب فيها.

وحساسية هذه الفكرة لارتباطها بالعقيدة هى التى شكلت كيفية التناول

٥٨) راجع كتاب الثورة التكنولوجية والأدب/ ص١٥٥ .

عند كتاب العرب وكتاب أوربا - روسيا - فى هذا المجال علي النحو الذى نعرضه هنا .

فى قصة «جينادي جور G.Gor» المعنونة بـ «المسافر والزمن» يحدثنا عن (إيقاظ الشاب) باڤيل Pavil» الذى تجمد فى القرن العشرين لثلاثمائة عام، أما «أولجا Olga» زوجته فقد طارت إلى كوكب آخر قبل إجراء التجربة) [٥٩]، وعندما استرد «باڤيل» شبابه وخلص من تجمده لم ير أبناءه لأنهم اختفوا منذ أمد بعيد من على وجه الأرض، فظل منتظرا لزوجته علها تعود من الفضاء الخارجى.

والتعارض الثنائى للزمن هنا يولد للمؤلف المفارقة التى يستثمرها في حبكة هذه القصة، فهو لم يتوقف طويلا أمام كيفية «التجميد» لباڤيل، وإنما عمد إلي تصوير المفارقة عندما عاد «باڤيل» إلى الحياة بعد ثلاثمائة عام.

أما قصة «عيادة سابسان The spsan clinic. لجنريخ آلتوف G. Altov [٦٠]. فتحدثنا عن فريق من العلماء يعملون لاكتشاف سر إطالة عمر الإنسان، وبالفعل ينجح أولئك العلماء في إعادة الشباب إلى رجل مسن وهو عالم رياضيات مشهور، وتبدأ بعدها المتاعب إذ أن عالم الرياضيات لأنهه عاد إلى الثلاثين من عمره لم ستطع أن يتذكر وفاة ابنه، الأمر الذى يؤدى إلى انتحار زوجته، وتبلغ السخرية منتهاها عندما يلاحظ هذا العالم أن الذين يعرفنهم قد سيطر عليهم الشيب.

والكاتب فى هذه الرواية يتيح الفرصة للنقاش والحوار حول فكرة الخلود بين علماء روايته (الخلود إما أنه شئ لا تفكر فيه على الإطلاق أو أنه شئ آخر تفكر فيه تفكيرا شديدا فى الواقع دونما وصول إلى هدف).

و«آلتوف» هنا وهو يتناول قضية إطالة العمر والخلود يعتمد على التناول الوجدانى فهو يرصد الآثار الوجدانية والعاطفية المترتبة على إطالة العمر، وقد

---

٥٩) السابق / ص١٥٤.

٦٠) Penetrating reason-Science-Fiction stories 1968/Genrikh Altov.

رأينا كيف أن زوجة عالم الرياضيات تأزمت عندما اكتشفت أن زوجها - الذى عاد إلى الثلاثين من عمره مرة أخرى - لم يتذكر وفاة ابنه .. وتبلغ الأزمة مداها فتنتحر .

ونلاحظ هنا التحفظ فى تناول قضية الخلود عند الكاتبين السابقين على الرغم من تحررهما العقدى إلا أننا نلاحظ تركيزهما على النتيجة المتوقعة وذلك من خلال رصد المفارقات للموقفين. كما نلاحظ نجاح التجربة فى العمليتين السابقتين، و «باڤيل» عاد إلى الحياة بعد ثلاثمائة عام وينتظر عودة زوجته من الفضاء، وفى الرواية الثانية تنجح عملية تصغير السن لعالم الرياضيات.

أما على مستوى التناول العربى فهناك أكثر من عمل تناول هذه القضية، وأشهر هذه الأعمال رواية «قاهر الزمن» لنهاد شريف، هذا الكاتب الذى تشبع بهذه الفكرة فتناولها فى أكثر من عمل مثل «الهجرة إلى المستقبل» و «القصر» إلا أنه لم يبتكر جديدا فى طريقة التناول، ومن ثم فسنتوقف مع «قاهر الزمن» وبطلها كما نفهم من الرواية «حليم صبرون» الذى يتخيل تسمية الأزمان القادمة باسم (زمن حليم ..)، وهذا العالم يختطف مشاهير القوم ليحتفظ بهم وهم مجمدون، ثم يعيدهم للحياة فى زمن مستقبلى يتخيله ويستعرض النتائج المترتبة على فكرة التجميد، وهى نتائج متوقعة الحدوث لأن الكاتب يقف ببطله عند حدود المرحلة الأولى «التجميد» ولم يتجاوزها وأن «الڤيلا» التى كانت مسرحا للأحداث أصبحت «قلعة النائمين» بعد تفجيرها واختفائها، بل إن ما بقى من سر مع «الحلوانى» وصندوقه قدمات أيضا بموته (أما الصندوق الحديدى الذى يضم أوراقه الهامة فلم يعثر عليه الصبية ولا الرجال الذين أتوا فى أعقابهم، فقد سبق وأخفاه «الحلوانى» فى مكان أمين بسفح الجبل...)(٦١).

و«نهاد شريف» يغلب النزعات الإنسانية على الاكتشافات العلمية، فذلك الخلاف الذى دب فى الڤيلا قد حطمها وحطم معها جهد «حليم صبرون»،

٦١) قاهر الزمن/ص٢١٨/ناهد شريف/ روايات الهلال/ العدد ٢٨٨.

واختفاء المعالم .. محاولة من الكاتب لربط قارئه بأحداث روائية من ناحية، ومن ناحية أخرى ليعيد القارئ إلى ما كان عليه من حيرته بين التصديق والتكذيب لمحاولة إطالة العمر، ويبدو أن النظرة العقدية التى جمحت المحاولة وجعلت الكاتب ينهى روايته بهذا الشكل المأساوى .

والفكرة نفسها عند توفيق الحكيم، إذ نشعر بالحس الدينى هو المسيطر سيطرة غالبة على قصته «فى سنة مليون»[٦٢]، فهو يبدأ من النهاية ويتدرج قهقريا إلى البداية الإنسانية الغريزية، وهذه الطريقة - عكس - طريقة نهاد التى كانت تصاعدية ككتاب أوربا، ولكنه توقف عند حدود المحاولة ولم يتجاوزها روائيا ليستثمر الاكتشاف ككتاب أوربا .

ونعود للحكيم فى قصته (فى سنة مليون) فيرسم لنا صورة خيالية رائعة لما يمكن أن يكون عليه إنسان المستقبل، وقد اقترب من الآلية وتجرد من المشاعر الإنسانية تماما، وأصبح فى آليته كالجماد (البحر والجبل) فهو فاقد لمفهوم إنسانيته فلا يحب ولا يكره ولا يتزوج، لأن الإنجاب كان آليا حسب الطلب ... وعندما عثروا على جمجمة إنسان بملامحه التقليدية القديمة ثارت الثورة، فتحطمت بعض الآلات، ففسد النظام، وانتشر المرض، وظهرت المشاعر الإنسانية ثانية كالألم والخوف .. وتجددت نوازع الغريزة فرغب الذكر فى الأنثى ورغبت الأنثى فى الذكر ... وحكمت الطبيعة بوجود الله وبقائه عندما انتشر المرض وعرفوا الموت .

ولكأن الحكيم هنا - من فرط استغراقه فى إسلامه - أراد بهذه القصة أن يثبت بتدرج عقلى - كعادته - صدق الآية القرآنية (.. كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام..). إن هذه القصة عودة قهقرية بالإنسان إلى إنسانيته، وتوثيق صلته ببشريته بكل تناقضاتها وسلبياتها.

ومما سبق يمكننا أن نعمم الرؤية للفكرة - الخلود - بين توظيف كتابنا فى الخيال العلمى، وبين توظيف كتاب الخيال العلمى فى أوربا وروسيا، سنكتشف

---

٦٢) مجموعة «أرنى الله» ١٣ط / دار الهلا ١٩٨٤ .

أولا: السبق للقصص الأوربى ـ قصص الخيال العلمى بالتحديد ـ .

وثانيا: التناول يختلف تماما حيث إن كتابنا وقفوا عند حدود إجراء المحاولة ولم يتعدوها، بينما نجد الأوربيين بدأوا من حيث انتهينا فتجاربهم ناجحة وتحققت، ثم رصدوا ما ترتب على هذا النجاح بطريقة وجدانية أو بطريقة ساخرة.

ثالثا: أراد «الحكيم» أن ينتصر لفكره، فذهب إلى أبعد ما يتخيله كتاب الخيال العلمى من آلية الإنسان وخلوده و ... ثم أعاد الإنسان إلى طبيعته بفعل معادلاته الذهنية المقنعة بتدرجها حيث ركب نتيجة على نتيجة فوصل إلى ما يريد.

(تحطيم بعض الآلات نتيجة الثورة ـ فساد النظام ـ إنتشار المرض ـ شعور الإنسان بالألم ـ شعوره بالخوف ـ تولد غريزة المحافظة على النوع ـ تجدد فكرة علاقة الذكر بالأنثى ـ تجسم غريزة الحب ـ ظهور الفنون ـ فحكمت الطبيعة بوجود الله، وأنه هو الباقى الخالد بذاته).

ومن ثم يبدو الفارق بين التوظيف العربى للفكرة وتناولها، وبين التوظيف الأوربى، وقد نفسر الجهد الكبير الذى تعمده «نهاد شريف» فى «قاهر الزمن» وهو يصف بكل دقة وإسهاب محاولات «حليم صبرون» وكأنها محاولات لإقناع القارئ العربى بالفكرة حتى ينطلق معه فى نسيجه الروائى، لأنه يعلم الفكر المسبق لدى القارئ العربى، وهو فكر مرتبط بالعقيدة .

وحتى المحاولة الناجحة «لإكسير الحياة» الذى يُطيل العمر فى قصة «نهاد شريف» المعنونة بـ «القصر»، والتى جعل فيها «إكسير الحياة» يطيل العمر، جسم «نهاد » إطالة العمر بطريقة منفرة .. دعت «العم» المجرب للإكسير ومعاناته وسلبياته إلى أن يساعد «ابن أخيه» على الهرب من القصر. حيث إن ذلك المتسلق للقصر قد رأى أشباحا مخيفة لأولئك الذين تناولوا «إكسير الحياة» وأصبحت حياتهم سلسلة من العذاب المتصل .

مدينة المستقبل :

فكرة المدينة الفاضلة من أقدم الأفكار التى راودت الإنسان منذ أفلاطون ومرورا بالفارابى ثم فلاسفة القرن الثامن عشر، وحتى عصرنا الحديث حيث قام قصص الخيال العلمى بهذه المهمة، وذلك لتحقيق سعى الإنسان الدائم وراء سراب اسمه العصر الذهبى واليوتوبيا قدر ما تمثل عالما مثاليا قدر ما تعبر عن حجم الهروب من الواقع قدر ما تعبر فى الوقت نفسه عن تفاؤل الإنسان الذى اعتقد أن غاية الحياة تلتمس فى الحياة ذاتها، فأعاد صياغتها بالطريقة التى يتطلع إليها عاكسا فيها ثقافته وحضارته ورؤاه الخاصة .

ومن الطبعى أن نجد نقاط التقاء عند كل كتاب اليوتوبيا، لأنهم جميعا يرسمون عالما إنسانيا مثاليا وطموحا، وقد أشرت من قبل أن التشابه فى هذه الحالة لن يغرى المقارنة، ولكن إذا لاحظنا تشابها فى الدوافع والفكرة والوسائل الفنية أيضا، فنحن فى هذه الحالة فى حاجة إلى دراسة مقارنة لبيان حجم التأثير والتأثر بين العملين ومن ثم بين الكاتبين، وقليلة هى الأعمال التى تغرى بالمقارنة. وسنحاول أن نتوقف مع محاولتين فى مجال هذا القصص العلمى. أما المحاولة الأولى فهى الدراسة المقارنة بين «العالم الطريف» لأولدس هكسلى و «السيد من حقل السبانخ» لصبرى موسى. والدراسة الثانية[٦٣] بين نهاد شريف وجول فيرن فى عمليهما «سكان العالم الثانى» و «عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر».

أولا: بين أولدس هكسلى وصبرى موسى[٦٤]:

---

٦٣) سبق الباحث بأكثر من دراسة مقارنة بين هذين العملين نذكر منها دراسة محمود قاسم والتى أوردها فى كتابه المخطوط عن الخيال العلمى، ودراسة ثانية للشاروني، ودراسة ثالثة للدكتور يوسف عزالدين عيسى فى عالم الفكر.

٦٤) فى كتاب (الإبداع الفنى فى قصص الخيال العلمى) لعزة الغنام - تشير المؤلفة إشارة مقتضبة ص١٣٩ إلى التشابه بين روايتى «السيد من حقل السبانخ» لصبرى موسى، ورواية «نحن» ليوجين زامياتن» فى طريقة بناء المدينة .

لا نستطيع أن نقول إن رسم مدينة الإنسان القادمة عنصر تشابه بين العملين أو عنصر تأثير وتأثر، لأن هذه فكرة عامة ومتكررة وكلاهما أفاد من سابقيه فى هذا المجال. ولكن بشئ من تعمق فى العملين وأفكارهما تظهر لنا نقاط الالتقاء فى الزمن المستقبلى المرسوم فى العملين فكرة وبناء .

وعندما يحاول «هكسلى» أن يرسم بطريقة عرضية تقريرية جافة وسائل تطور الإنسان ومظاهر هذا التطور، فيحدثنا عن الإنجاب فى القوارير وعن طريقة التحكم فى الإنجاب وترقيم البشر المتولد إلى مجموعات بعينها أ.ب.جـ. لتكليف كل مجموعة بعمل معين ليحدث التكامل تحت شعار هو (الجماعة، التشابه، الاستقرار)[٦٥]، وهذا الشعار تختفى بسببه الفردية، والسعادة أهم من المعرفة، ولكن السعادة آلية محضة، لا توجهها الميول الشخصية، وإنما تفرض على النفوس فرضا .

والفكرة نفسها هى التى يبدأ بها «صبرى موسى» روايته «السيد من حقل السبانخ»، ونلاحظ جهد الكاتب لرسم ملامح «عصر العسل» - كما يطلقون عليه - من أجل هذا اضطر إلى كثير من الاستطرادات لتكوين خلفية بارزة لـ «عصر العسل» (تنظيم النسل / المواصلات/ الطعام/ ارتفاع نسبة عمر الإنسان ...)[٦٦] فهو يقدم لوحات عرضية متتابعة لحياة «عصر العسل»، حتى أن القارئ ليمل التفصيلات المتأنية المثيرة للسأم لأنه لا يترك له مساحة ليتم بخياله بعض الثغرات، فهو يفرض على قارئه أن يكون سلبيا ويأبى أن يشاركه البناء، وهذه أولى نقاط الالتقاء بين هكسلى وصبرى موسى .

عالم «هكسلى» الطريف يتخذ من الأرض مكانا، ويستعير فقط الرؤية المستقبلية، أما «عالم» صبرى موسى فهو يرتفع فوق الأرض التى لم تعد

---

٦٥) راجع الفصل الأول من، العالم الطريف ص١ وما بعدها.

٦٦) الكثير من تفصيلات هذه الحياة وردت أيضا فى مسرحية الحكيم «رحلة إلى الغد» مثل (التغلب على الجوع/ طول معدل عمر الإنسان ...).

صالحة للحياة بعد الحرب المدمرة لها ـ الحرب الثالثة ـ[٦٧]، ولكنهما يلتقيان معا فى آلية الإنسان كمظهر حضارى، هذه الآلية المنتظمة فى كل أوجه النشاط هى التى تثير الضجر والملل، وسيطرة الآلية تفجر الثورة عند «هكسلى» وعند «صبرى موسى»، وهنا نلتقى بوجه تشابه آخر يتمثل فى وحدة الخروج. ووحدة الخروج فكرة لم تقتصر على «صبرى موسى وهكسلى فقط، وإنما ترددت عند كثير من كتاب اليوتوبيا نذكر منهم الحكيم فى قصته القصيرة (فى سنة مليون)، ونذكر الرواية الشهيرة لأرثر كلارك «المدينة والنجوم»[٦٨] .

ووحدة الخروج والتمرد تبدأ خيوطها الفاتنة «لينينا Lenina فهى تخرج على مبدأ الكل للواحد، والواحد للكل وتكتفى بصديق واحد تمارس معه الجنس المباح لذاته لا للإنجاب، وعندما تجرب صديقا آخر يشاركها الفكرة حيث يطلبها لنفسه فقط. ثم نجد «لينينا» تنسج الخيط الثانى من وحدة الخروج عندما تعجب بسافاج Safage البدائى المتوحش ... (وبالرغم من أن كل إنسان سعيد ـ فى عالم هكسلى الطريف ـ إلا أن سعادته سعادة فارغة من أى مضمون، لأن حياته أصبحت عديمة المعنى لدرجة يصعب معها التصديق بأن مثل هذا المجتمع يمكنه أن يدوم)[٦٩] ولقد عبر «هكسلى» عن وحدة الخروج من هذه الحضارة بتصوير عنيف لحالة «الهمجى» فى نهاية العمل، فهذا الهمجى الذى اختار الحياة البدائية الطبيعية وسيلة للتكفير يقاوم حاجته إلى الحضارة (.. ولما جاء دور البسكويت المصنوع من مجموعة إفرازات الغدد واللحم البقرى الجديد المشبع بالفيتامينات لم يستطع أن يقاوم إغراء البائع. ونظر الآن إلى العلب فصب على نفسه لوما كبيرا لضعفه. إنها من مواد المدنية الممقوتة! وصمم ألا

---

٦٧) فكرة حرب عالمية ثالثة وتولد يوتوبيا بعدها تكررت عند كثير من كتاب الخيال العلمى من العرب والأوربيين نحو (نهاد شريف ـ الحكيم/ آرثركلارك/ جول فيرن/ براد بورى ..).

٦٨) Arthur. C. Clark, the city and the stars, new American libory New Jersy. 1952 .

٦٩) جورج أورويل حياته وأعماله/ رمسيس عوض/ ص١٦٧/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١.

يأكلها حتى وإن أشرف على الموت من شدة الجوع)[٧٠]، ولما تناسى الهمجى نفسه وبدأ يعغى تذكر (أنه لم يأت إلى هذا المكان للمتعة والغناء، وإنما أتى فرارا من التمادى فى فاسد تصيبه به حياة الحضارة القذرة. أتى هنا ليتطهر ويصبح إنسانا طيبا)[٧١] .

أما وحدة الخروج عند «صبرى موسى» فهى متشابهه إلى حد كبير فى الدوافع والنتيجة، فالدوافع متكررة واحدة فى العملية أعنى التمرد على آلية «عصر العسل» وكان ذلك على يد السيد «هومر»، الذى يحاول أن يتخلص من سأمه (.. لقد قطع تيار حياته اليومى فى ذلك النهار السابق، وتوقف عن ركوب مواصلته الهوائية؛ لأن شعورا بالسأم قد استولى على روحه من حياته المعتادة ... وقد مضى يقفز مرحا وسعيدا بعد أن تأكد من أنه حر تماما)[٧٢]. ولما مارس حياته الرتيبة مرة أخرى (قد عاودته مشاعر الضيق والغضب، فمد يده فى جيبه وأخرج حبة من حبوب البهجة، ألقى بها فى فمه، وأخذ يمتصها على مهل ... فبدأت أساريره فى الإنفارج)[٧٣]. ألا تذكرنا هذه الحبوب بالوسيلة نفسها التى كانت تستخدم فى عالم هكسلى حيث كان يتناولها رجالات روايته عندما يتسرب الملل إليهم واسمها «حبوب السواء» وهى أفيون لاضرر منه يساعد على العودة للمرح والنشاط[٧٤].

ونعود إلى «هومر» فى رواية صبرى موسى لنجد زوجته تحاول إخراجه من ملله بأكثر من طريقة فتقلل من حبوب البيرة المركزة، وتغير له ديكور المنزل لتجدد نشاطه[٧٥]، وأخيرا تفكر فى علاج زوجها من سأمه عن طريق تنوع

٧٠) العالم الطريف/ أولدس ليونارد هكسلى/ ص٢٦٢/ تعريب محمود محمود/ دار الكاتب المصرى ١٩٤٧.

٧١) السابق/ ص٢٦٣.

٧٢) السيد من حقل السبانخ/ص٢٧/صبرى موسى/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

٧٣) السيد من حقل السبانخ/ ص١٧/ صبرى موسى/ الهيئة ١٩٨٧.

٧٤) راجع «عالم طريف شجاع «لهكسلى» .

٧٥) السيد من حقل السبانخ/ ص١٠٦.

الممارسة الجنسية ليتجدد نشاطه[٧٦]. وهو هنا يذكرنا بمحاولات «لينينا» فهى تغير صديقها، وتجرب صديقا آخر ... ثم هى تخرج للحياة البدائية وتعجب بها وهى نفسها خطوات السيد «هومر» في وحدة خروجه، فهو يبحث عن الطبيعة الأم والحرية المفقودة مع آلية الحضارة الحديثة فى (عصر العسل)، ولذلك عندما يحضر البرنامج الشورى الذى يعرض الخيار بالتحديد ونلاحظه فى نهاية خطاب «بروف» المعارض (إن السؤال المطروح عليكم الآن يتلخص فى الاختيار بين برنامج النظام للانتقال إلى الفضاء الكونى ... وبين برنامجنا نحن أبناء الطبيعة المخلصين: العودة إلى أمنا الأرض وإعادة اكتشافها. الأرض .. أو الفضاء .. هذا هو الاختيار)[٧٧]، وبالطبع اختار «هومر» الأرض «ليتوحد مع الطبيعة ويشعر بإنسانيته وليتخلص من الآلية والرتابة فهما مصدر قلقه المستمر.

إن هجرة «هومر» ورفاقه إلى الأرض لاكتشافها .. هى نفسها رحلة الهمجى إلى الطبيعة البكر وإلى الحياة البدائية ليخلص نفسه من أوزار المدينة والحضارة المقيتة.

أما عن نتيجة «وحدة الخروج» فهومر ضعف لصعوبة المهمة فى الأرض حاول أن يعود .. ولكن أحدا لم يستجب له .. إنه رمز لخروج آدم من الجنة وأبناء آدم يحاولون العودة إليها لأن الحياة الأرضية الدنيوية مملوءة بالصعوبات كتلك التى واجهت «هومر» وكانت نتائج الحرب الأخيرة على الأرض أكبر من أى أمل للإصلاح.

أما «الهمجى» عند هكسلى فإن وحدة خروجه لم تكن مجرد قلق مثل «هومر» ليغامر ويعود، وإنما كانت أزمة نفسية حادة انتهت به إلى الانتحار كما نفهم من هذه النهاية ... فأرباب الحضارة ينادون .. ولم يظفروا بجواب فاقتحموا الفنار (ودخلوا فى ضوء كالشفق تحجبه النوافذ. واستطاعوا من خلال

---

٧٦) السابق/ ص١٠٤ وما بعدها حديث الزوجة لنفسها.

٧٧) السابق/ ص١٧٤.

قبو فى الجانب الآخر من الغرفة أن يروا قاع سلم يؤدى إلى الطوابق العليا. وتحت قمة القبو تماما تدلت قدمان .

- أيها الهمجى .

واتجهت القدمان ببطء شديد كأنهما إبرتا بوصلة تسيران على مهل - يمينا فشمالا فناحية الشمال الشرقى، فشرقا فناحية الجنوب الشرقى فجنوبا فناحية الجنوب الغربى. ثم توقفتا. وبعد بضع ثوان اتجهتا عائدتين على مهل يسارا ثم إلى الجنوب الغربى، فالجنوب ....)[٧٨].

وواضح أن السعى وراء الحرية كان الدافع عند الكاتبين وبخاصة عند هكسلى الذى (يفضل الحرية فى عالم أقل مثالية، من عالم مثالى فيه الكثير من القيود)[٧٩].

والصراع فى الروايتين صراع فكرى يتناسب مع اليوتوبيا المرسومة فى العملين. والصراع فيهما ينتهى إلى انتصار الطبيعة، ومقت الحضارة التى سببت الملل وفقد الإنسان لمشاعره الإنسانية ومن ثم فقده لحريته .

ورسم مظاهر الحضارة اضطر كل كاتب إلى الإسراف فى الوصف وإلى اختلاق الحوار لاستعراض الأفكار، وقد أثر هذا على البنية الفنية بطريقة واضحة للغاية فى رواية هكسلى «العالم الطريف» حتى بدت مفككة للغاية، وتفوقت رواية «السيد من حقل السبانخ» فى حبكتها الفنية نسبيا، لأن الكاتب استعرض الصراع الفكرى من خلال الخطب الحماسية والمواجهات بطريقة تقريرية سافرة خلخلت البنية الفنية فضلا على الاستطرادات المتلاحقة فى الرواية.

وإذا كانت رواية «السيد من حقل السبانخ» أفضل فنيا، فإن رواية «العالم الطريف» تفوقت فى رسم اليوتوبيا وأدوات المدنية واستعراض مظاهر

---

٧٨) العالم الطريف/ ص٢٧٦/أولدس هكسلى/ تعريب محمود محمود/ دار الكتب المصرى ١٩٤٧.

٧٩) النص منقول عن هكسلى. ورد فى الكتاب المخطوط (الخيال العلمى أدب القرن العشرين) لمحمود قاسم.

الحضارة، ومن ثم استعراض الأفكار العلمية. بينما تقل هذه الصورة فى رواية «السيد من حقل السبانخ» بل وأحيانا يقع الكاتب فى هنات علمية مثل تعبيره «كوكب القمر!»، وفى أحايين أخرى تصبح معلوماته التى يبنى عليها النسيج الروائى فى حاجة إلى مراجعة ليقنع القارئ ـ على الأقل ـ مثال ذلك ما جاء على لسان مندوب الصحة العامة فى خطابه عندما قال: (.. وكان من الحتمى أن ينعكس هذا التناقض فى شكل نزاع عنيف بين شقى الدماغ .. الشق الأول القديم الموروث، والشق الثانى الجديد المكتسب، وهكذا نشأ جنس بشرى مختل عقليا بسبب هذا النزاع بين الغرائز والعقل .. !)(٨٠) .

ومن خلال المقارنة السابقة نشعر بحجم التأثير والتأثر، حيث أفاد «صبرى موسى» من هكسلى بطريقة مباشرة، ولا نستطيع أن ننفى عن هكسلى تأثره بالسابقين عليه، يقول هكسلى عن روايته (إن فكرتها بدأت استنادا إلى رواية هـ.جـ. ويلز الجادة الهازلة «رجال كالآلهة، لكنها شيئا فشيئا خرجت من يدى واستحالت إلى شئ مختلف تماما عما كنت أقصده أصلا)(٨١). فمجال التأثير والتأثر محدود بفترة زمنية بعينها ربما لا تتجاوز فى القدم محاولات (جول فيرن و ويلز ..) وهم الجيل السابق على هكسلى وجون كامبل مباشرة. وهذا يوضح أن الذين رسموا مدنا مثالية من كتاب الخيال العلمى قد اختلفت مدنهم عن تلك التى أنشأها الفلاسفة القدامى كأفلاطون والفارابى حيث كانت ـ على حد تعبير ويلز (مكينة القوام لا تحول ولا تزول)، أما اليوتوبيا الحديثة فهى (أشبه بمدينة سابحة على ظهور السفائن ... متحركة متغيرة، وذلك هو الفارق بين يوتوبيا)(٨٢) قديمة وأخرى حديثة. ولذلك وجدنا الخارجين على نظام المدينة فى روايتى (السيد من حقل السبانخ والعالم الطريف).

---

٨٠) السيد من حقل السبانخ/ ص٠ ١٥/صبرى موسى/ الهيئة العامة للكتاب ص١٩٨٧.

٨١) مع الشوامخ فى أبراجهم/ ص٦/محمود مسعود/ كتاب الهلال ١٩٨١ ديسمبر .

٨٢) راجع الكتاب المخطوط (الخيال العلمى أدب القرن العشرين) لمحمود قاسم/ ص٣٥.

بين جول ڤيرن ونهاد شريف:

على الرغم من وجود أكثر من دراسة مقارنة سبقتنى إلى «سكان العالم الثانى» لنهاد شريف، و «عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر لجول فيرن» مثل دراسة الشارونى، ودراسة د. يوسف عز الدين عيسى فى عالم الفكر»[٨٣]، ودراسة محمود قاسم فى كتابه المخطوط «الخيال العلمى أدب القرن العشرين»[٨٤] إلا أن وقفتى هنا ليست لاستحلاب الجهد السابق، ولكن لتوضيح بعض النقاط التى ربما غابت عن الدراسات السابقة على هذين العملين وأول هذه الأمور أن التشابه السطحى يجب ألا يغرنا بالمقارنة التفصيلية لأن العملين مختلفان فى أمور جوهرية، نذكر منها دوافع الكتابة ومصادر العمل، فكل عمل ينتمى إلى فترة مختلفة تماما، ومن ثم فحجم التنبؤ العلمى مختلف بالضرورة، فجول فيرن عندما كتب روايته ١٨٦٩ كان يطمع فى سبق لتصميم غواصة، وهى فكرة كانت تسيطر بإلحاح فى فرنسا منذ ١٨٦٠ تقريبا، بينما «نهاد شريف» لم يطمع فى استعراض غواصة وهو فى النصف الثانى من هذا القرن وإنما عمد إلى عمل جماعى (سكان مدينة القاع) وليس إلى جهد فردى (كابتن نيمو فى رواية جول فيرن)، ومن ثم فمهمة «نهاد شريف» كانت أكثر صعوبة واعتقد أن نهاد شريف قد أفاد بطريقة غير مباشرة من «الليالى» التى سبقته فى استعراض ممالك البحار وعالمها الخاص، فى الوقت الذى يعترف فيه «جول فيرن» بتأثره واستقائه للفكرة من رواية «فيكتور هو جو: The toilers of the sea.

ثم إن «نهاد شريف» حرص على رسم مدينة مستقرة، واضطره إلى ذلك الثبات أما «جول فيرن» فجعل «كابتن نيمو» متحركا ... بالإضافة للفردية فلم يرسم عالما كاملا، وإنما اكتفى بإمكانات الغواصة المتحركة فقط.

---

٨٣) عالم الفكر/١٦/٢/٧/ص١٩٩ وما بعدها وجول فيرن والأدب العلمى».

٨٤) المخطوط ص١٧٠ وما بعدها.

إن سبق «جول فيرن» إلى فكرة السفر تحت الماء واستغلال قدرات البحر لا يعنى أن «نهاد شريف» تأثر به، لأن فكرة السفر تحت الماء فكرة قديمة ترددت فى خرافات «الليالى» وعند الاسكندر الأكبر الذى نزل مع اثنين إلى قاع البحر ووصف رؤاه ... كما أن «فيرن» لم يكن أول من تنبأ بصنع غواصة (صنعت فرنسا غواصة أنزلتها الماء سنة ١٨٦٣، أى قبل نشر رواية فيرن بستة أعوام، وكانت ذات تصميم دقيق وإعداد متقن)(٨٥)، وإذا كان الأمر كذلك فإن حجم الخيال العلمى فى رواية فيرن يعتبر محدودا للغاية.

أما عن العلماء الثلاثة الذين كانوا من دول عدم الانحياز (مصر/ الهند/ يوغسلافيا) وتشبيههم بالثلاثة الأسرى الذين وقعوا فى غواصة كابتن «نيمو» أثناء عقد المقارنات السابقة، فأود أن أوضح الفرق بين الوحدتين السرديتين غير المتشابهتين فى الروايتين؛ لأن العلماء الثلاثة فى عالم «نهاد شريف» ذهبوا إلى مدينة القاع بمحض إرادتهم وبدعوة من سكان مدينة القاع وعادوا بمحض إرادتهم بعض اطلاعهم على «مدينة القاع»، بينما الأسرى الثلاثة فى غواصة «ينمو» وقعوا عنفه، ومن ثم حاولوا الهرب مرارا، ورؤاهم مجرد استطلاع محدود لقدرات وعالم البحر ولم تكن رؤية طوباويه كاملة كالتى شاهدها علماء عدم الانحياز فى رواية «سكان العالم الثانى» .

أما عن التشابه القائم بين «فيرن» و «نهاد شريف»، والذى ركز عليه المقارنون بقولهم إنهما يتشابهان فى دعوتهما إلى السلام العالمى وكراهية الحرب، فاعتقد أن تكرار هذه الفكرة فى العملين ليست قرينة تشابه، لأن أكثر من رسموا اليوتوبيا من كتاب الخيال العلمى تكررت عندهم فكرة السلام العالمى بإلحاح شديد بل وجسموا الحرب العالمية الثالثة ـ المتوقعة ـ تجسيما

---

٨٥) راجع مقال د. يوسف عزالدين عيسى فى «عالم الفكر» ص٢١٤ مقال بعنوان «جول فيرن والأدب العلمى» ولقد سبق كبتن «ميروبيرت» Rerobert» فيرن وكتب قبله رواية استخدم فيها الغواصة ونشرت عام ١٨٤٥.

مرعبا وجعلوا من قيامها وسيلة لفناء جهد البشرية من ثم مسوغا لبناء اليوتوبيا. فهل تكرار فكرة السلام العالمى تعتبر قرينة تدفعنا لعقد مقارنة؟ .

أما من ناحية وسائل المقارنة الخاصة بالتكنيك الفني بين عملى «فيرن ونهاد شريف» فنقول: إن كل من تعرض للمقارنة ذكر تشابه البداية فى الروايتين (الجسم الغريب الذى أثار الفزع بين السفن والبحارة وأثار التساؤلات والتفسيرات - فى رواية فيرن)، يقابلونه (بتلك البرقيات المجهولة المحدرة التى انتشرت فى أنحاء متفرقة من العالم بلغات متعددة فى وقت واحد، فأثارت الفزع والتفسيرات والاجتهادات - فى رواية «سكان العالم الثانى). نقول إن هذه البداية المشوقة ليست قرينة تشابه بقدر ما هى حيلة فنية يتعمدها كثير من الكتاب فى الخيال العلمى وغير الخيال العلمى لجذب القارئ منذ اللحظة الأولى، وإلا فماذا نقول عن بداية قصة «الوليد المرعب» لأرثر كلارك[٨٦] - (والتى يبدأها فى الأسبوع الأول من شهر ديسمبر ١٩٧٧ حينما تنطلق الأجراس من كل هواتف العالم فى نفس اللحظة)[٨٧] فيثير ذلك التساؤلات والاجتهادات، أليست هذه هى البداية نفسها .. وهل يدفعنا التشابه هنا إلى عقد المقارنة لافتراض التأثير والتأثر؟.

والنقطة الأخيرة هى أن رواية «نهاد شريف» تنفرد بتعدد التحولات السردية (بطريقة غير مباشرة/ بطريقة مباشرة/ الحوار/ اليوميات والمذكرات ثم أخيرا الرسائل وهى التى تبودلت بين «شادى» و «ماهيتاب» كوسيلة لإظهار ردود الفعل عند سكان «مدينة القاع» واطلاعنا عليه). وهذه التحولات السردية - على الرغم من أنها تضعف الحبكة الروائية إلا أن ما يعنينا هنا أن ذلك لم نجده فى رواية «عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر» لفيرن.

ونلاحظ أن «نهاد شريف» تدفعه قوميته إلى محاولة صبغ روايته بألوان

---

٨٦) الوليد المرعب/ لأرثر كلارك/ مجلة العربى/ العدد ٢١٣/ترجمة راجى عنايت .

٨٧) السابق.

محلية عندما يظهر تعاطفه مع بلدته «مصر» ويجعلها ملتقى أنظار العالم فى هذه الرواية، وهذه الفكرة تسيطر عليه بطريقة تسيئ إلى فنية الرواية أحيانا عندما لا نجد مبررا فكريا أو فنيا لحديثه عن تطور مصر ومشروع وادى النطرون.

ألم نقل فى بداية هذا الفصل إن وسائل التشابه كثيرة، ولكن يجب ألا تدفعنا إلى المجازفة بعقد المقارنة، ولا سيما فى مجال قصص الخيال العلمى الذى كان محدود المجال والمكان .. ومن ثم كثر توارد الخواطر، وكثرت التشابهات فى الجزئيات. إننى أعتقد هنا أن الدراسات التى تناولت فكرة التأثير والتأثر بين «فيرن» و «نهاد شريف» فى عمليهما «عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر» وسكان العالم الثانى» دراسات لم تبلغ من الدقة منتهاها.

الباب الثانى

البنيــة الفنيــة

الفصــل الأول : رواية الخيال العلمى

الفصل الثانى : القصة القصيرة

الفن القصصى شكل فنى ولغوى متطور، وهو أقدر الأجناس الأدبية على استيعاب منجزات العصر، والتعبير عن ثورته العلمية التكنولوجية والفكرية والفلسفية. ولما كانت القصة العلمية هى الوليد الشرعى لقرننا العشرين، فلقد عبرت بطريقة فنية عن الطموحات البشرية. (ولرواية الخيال العلمى فى الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة وبريطانيا شعبية آخذة فى الزيادة مع كل سنة تمر بقرائها. ومن ثم ـ فنحن أمام ـ ... نمط جديد من الأدب .. يتطلب دراسة خاصة، وتعريفا خاصا، ويتطلب أهم من ذلك: تحليلا عميقا)[1].

وإذا كان النبت الإبداعى قد بدأ فى النمو عند طائفة من كتابنا لقصة الخيال العلمى فإن الساحة النقدية مازالت تفتقر إلى الإسهامات النقدية الجادة التى تناقش تلك الإبداعات وتقيمها التقييم الفنى الملائم. وإذا استثنينا بعض المحاولات الملخصة لقصص الخيال العلمى أو المؤرخة له، فإن الساحة بالفعل مازالت خاوية ـ على مستوى الأدب العربى والنقد العربى ـ تفتقر إلى الدراسات النقدية الجادة .

ونقادنا أحجموا عن المشاركة لأدب النوع لأكثر من سبب ـ فى اعتقادى ـ ومن هذه الأسباب عدم نضج هذه المحاولات وندرتها ..، ومن هذه الأسباب أيضا عدم الاقتناع بجدية هذه الأعمال والنظر إليها نظرة متدنية تحيط إبداعات الخيال العلمى بقدر كبير من التواضع والحاقة بكتب المغامرات البوليسية أو الفانتازيا غير المجدية. والحقيقة أن قارئ الخيال العلمى عليه أن يفصل كتاب الخيال العلمى الجادين عمن يكتبون الأدب الإمتاعى قصير الأجل، وفى كل فن نجد الأدعياء ونجد الجادين والموهبين، وفى مجال رواية الخيال العلمى غالبا ما

١) الثورة التكنولوجية والأدب/ ص٣٦/٣٧/ فانتينا أيفاشيفا.

نلتقى بالأديب العالم أو العالم الأديب، فكتابات د. مصطفى محمود تتمتع بقدر كبير من الدقة والإيهام العلمى، وكتابات نهاد شريف تعيد تشكيل الواقع وتعالج سلبياته بدرجة قد تصل إلى اليوتوبيا أحيانا، أما د. يوسف عزالدين عيسى فإن إسهاماته القليلة فى هذا النوع جاءت مفعمة بنظرة فلسفية، وكتابات توفيق الحكيم جاءت فى صورة منطقية رائعة تزواج بين المنطق العقلانى، والفن بآفاقه وخيالاته.

وهذه الإبداعات الروائية والقصصية فى مجال الخيال العلمى فى حاجة إلى دراسة فنية تحليلية. ويوضح لنا الناقد السوفيتى «يوكاجارليتسكى» السبب فى نقص الدراسات النقدية الممتازة لقصص الخيال العلمى فيقول (بأن مرد ذلك يعود إلى غياب المعايير التى تحدد القيمة الفنية فى هذا اللون الأدبى)[٢] والباحث فى قصص الخيال العلمى يتفق مع الناقد الروسى فى أن المعايير التى تحدد القيمة الفنية لقصة الخيال العلمى تختلف عن تلك المعايير المستخدمة فى تقييم القصة التقليدية، ولنضرب لذلك هذا المثال :

القارئ لأكثر قصص الخيال العلمى سيدرك أن الشخوص القصصية أو الروائية مسطحة، لأنها مجرد أنماط بشرية غير واضحة المعالم وغير متميزة وأحمد هو على هو أ. أو ب. قد طمست ملامح الذاتية .. وانعدمت التحليلات النفسية للشخوص، وقل الوصف الخارجى لها، وأصبحت مجرد أنماط بشرية تحت وطأة التقدم العلمى والتطور التكنولوجى الذى حول الإنسان إلى الآلية والتشيؤ .

ولذلك سنجد اتجاه الكتاب فى نظرتهم المستقبلية تتجه نحو تجميد المشاعر الإنسانية كنتيجة حتمية للتصور، وهذه الوحدة السردية تكررت عند الروائيين فى أوربا، وفى أدبنا العربى، فالحكيم فى «سنة مليون» يجعل الإنسان مجردا من العواطف والمشاعر (الحب/ الخوف/ الألم ...)، وصبرى موسى فى «السيد من حقل السبانخ» يحدثنا عن معامل تفريخ الإنسان وتقسيمه إلى

---

٢) السابق/ ص٣٧.

مستويات (أ. ب. جـ)، تماما كما حدثنا هكسلى فى «عالمه الطريف» وإيهاب الأزهرى فى «الكوكب الملعون» يحدثنا عن سكان «المريخ» وافتقارهم إلى المشاعر الإنسانية، وكيف أعادها الأرضيون إليهم ... إن تجميد المشاعر الإنسانية يرتبط بالتطور الآلى وتوقع تشيؤ الإنسان، ومن ثم اختفت قيمة الإنسان الفاعل فى الصراع الروائى[٣] - هنا - وعمد الكتاب إلى تسطيح شخصياتهم، فتحجم دورهم الذاتى، ومن ثم اختفت الصراعات التقليدية - غالبا - لم يعد الصراع بين (العاطفة والواجب) وإنما أصبح الصراع بين (العاطفة والعلم) وهو صراع فكرى بالدرجة الأولى.

إن الثورة العلمية التى تجسدها رواية الخيال العلمى استبدلت رجل التاريخ برجل البناء والتركيب، وأصبحت هناك طرق جديدة لإدراك الزمن الأرضى والزمن الفضائي، وأصبحت اللغة الروائية تستهدف العقل فى المقام الأول، فلجأ الكتاب إلى وسائل فنية مناسبة لتلك المعايير التى فرضتها رواية الخيال العلمى.

وعلى هذا فإن من يعيب على تسطيح الشخصيات وتشيؤها - مثلا - فى رواية الخيال العلمى، فهو لم يدرك المعايير الفنية التى فرضتها طبيعة رواية الخيال العلمى. ولعل الأسباب السابقة الذكر هى التى حجمت نقادنا عن الخوض فى هذا المجال البكر. والباحث يحاول هنا تقييم الوسائل الفنية فى بنية القصة العلمية والرواية العلمية، وقد يخلف وراءه بعض الحفر أو الوهاد، وحسبنا أنها المحاولة الأولى والتى ستحتاج بالطبع إلى دراسات لاحقة تسدد بعض الثغرات، وتواصل المسيرة.

وإذا أردنا أن نتحدث عن البنية الفنية، فلابد أن نخص كلا من الرواية والقصة القصيرة بحديث خاص .

****

٣) ولعل هذا يفسر لنا سبب قلة عدد الشخصيات فى روايات الخيال العلمى - فى العنكبوت شخصيتان/ فى «السيد من حقل السبانخ» تدور الرواية معتمدة على ثلاث شخصيات أساسية فقط/ وفى «قاهر الزمن» ثلاث شخصيات أساسية أيضا .. إلخ.

الفصل الأول

البنية الفنية لرواية الخيال العلمى

على الرغم من قلة عدد روايات الخيال العلمى العربى إلا أنها أصبحت تساعد على تكوين رؤية شاملة للمنظور الفنى المشكل للبناء الروائى. وأول ما يطالعنا فى هذه الروايات هو حرص الروائيين على البداية المشوقة، إلا أن وسائل التشويق جاءت تقليدية للغاية.

ففى «العنكبوت» يطالعنا الكاتب بمذكرات الدكتور م. داود الذى قال (..ذلك السر الرهيب الذى ظللت أحمله بين جنبى طيلة هذه السنوات، وأحمل معه تلك المسئولية الجسيمة ...)[٤]، ويظل القارئ يتابع المؤلف سعيا لمعرفة هذا السر، فيمتلك الكاتب المبادرة ويتحرك بقارئه كيف شاء ويدخله معه فى مطاردة علمية لمعرفة سر «راغب دميان» ثم يضع الافتراضات العلمية سعيا لتفسير علمى لحالة «راغب دميان» وفى نهاية المذكرات (أو الرواية) يكشف عن السر وهو قدرات (الجسم الصنوبرى) المهمل فى عقل الإنسان، والذى يمكن أن يكشف للإنسان تاريخه الأزلى على مدى عصور التاريخ السابقة، وكيف تشكل فى كل عصر بشخصية معينة قال فى نهاية مذكراته «.. كان تصديق هذا الخاطر شيئا فوق احتمالى، وأسرعت أملأ الحقنة وأحقنها في ذراعى .. كنت أريد أن أطمئن»[٥].

أما «نهاد شريف» فهو يثير انتباه القارئ فى بداية رواية «سكان العالم الثانى» بتلك البرقيات اللاسلكية الشاردة المتكررة فى أماكن كثيرة من أنحاء الكرة الأرضية وكلها رددت معنى واحدا فقط، فتثير رد الفعل عند الشخصيات والدول، والجميع يحاول ايجاد تفسير لها .. ولكن الكاتب سرعان ما يفصح عن السر، وليجتذب قارئه فى رحلة مثيرة إلى «مدينة القاع» فى قاع

---

٤) العنكبوت/ ص٥/ د. مصطفى محمود/ دار المعارف بمصر/ الطبعة الرابعة.
٥) السابق/ص٩٧.

المحيط ويرسم يوتوبيا لما يتمنى أن يكون عليه الإنسان من تقدم علمى وحب للسلام. و«نهاد» فى هذه البداية كان مقلدا لسابقيه من كتاب أوربا مثل «فيرن - وكلارك .. »[٦].

ويتضخم عنصر التشويق عند «نهاد شريف» فى روايته الأخيرة «الشىء»[٧]، فهو يهتبل الظهور المفاجئ لهذا الشىء، ويرصد ردود الفعل المختلفة فى مكان ظهوره، وفى مصر وخارج مصر حيث «لا أحد يعرف على وجه التحديد متى كان أول ظهوره .. ولا كيف تطورت الأحداث سريعا لتصل إلى ما وصلت إليه .. فقد تعددت الروايات .. وتباينت ثم اختلطت وتداخلت»[٨] هكذا كانت البداية المشوقة، وكما أن القارئ لـ «العنكبوت» ظل معلقا لمعرفة «السر الرهيب» ظل القارئ معلقا فى هذه الرواية أيضا لمعرفة هوية هذا الشئ اللامع الضخم المعلق فى سماء مصر .. ولمزيد من التشويق يلجأ «نهاد شريف» إلى نهاية مفتوحة تجدد الاستفهامات حول ذلك «الشئ» عندما يختفى فجأة كما ظهر فجأة بدون علم أحد.

أما البداية المشوقة عند صبرى موسى فى «السيد من حقل السبانخ» فهى فى الحقيقة أقل إثارة للقارئ وأكثر اتصالا بمستوى الصراع داخل الرواية، ففى بداية الرواية نلتقى بالسيد «هومر» القلق المتمرد ... ولما يصف لنا الكاتب مظاهر الحضارة (لعصر العسل) يزداد الاستفهام اتساعا .. لماذا إذن حيرة «السيد هومر»؟ ... ثم نعرف بعد ذلك أنه ضاق بالروتين والآلية، ورغب فى العودة إلي «الأرض الأم» - وهو سبيل الصراع فى الرواية حيث كانت وحدة خروج «هومر» مركز مناقشات بين المؤيدين والمعارضين.

إن الاستطلاع الأولى لبدايات هذه الروايات يؤكد مدى حرص الكتاب على

---

٦) راجع الفصل السابق من هذا الكتاب حيث جاءت مثل هذه البداية فى قصة كلارك وهى بعنوان «الوليد المرعب»

٧) الشئ/ مختارات فصول/ ٥٩/ ديسمبر ١٩٨٨.

٨) السابق/ ص٩.

البداية المشوقة، وإن كانت الحيلة الفنية هنا - (إثارة الدهشة / الغموض .. / الاحتفاظ بالسر لنهاية الرواية) تقليدية وغير مبتكرة. إلا أن الحرص على البداية المشوقة سرعان ما يذوب - عند كثير من الروائيين - إذا ما تقدمنا فى قراءة الرواية، وينفلت عنصر التشويق من أيديهم فيتسرب الملل إلى القارئ ولا سيما عندما يبالغ المؤلف فى وصف الآلات، يقول نهاد فى وصف الغواصة التى نقلت الزائرين لمدينة لاتاع فى رواية «سكان العالم الثانى» .(عبرنا ممرات نظيفة متداخلة وضعت بها على مسافات منتظمة مكبرات الصوت التى اكتشف يوسف أنها فى سمك وشكل العملة المستديرة بقطر ٢ سم .. وواحد وراء الآخر قادتنا المكبرات عبر الممرات التى سلكناها إلى أجزاء الغواصة كمركز التحكم فى المفاعل النووى وغرفة الماكينات المساعدة ... ما هذه القاعة .. أنحن فى غواصة أم في قلب مجمع الحاسبات الالكترونية ذى الـ ١٨ طابقا... وهذا حاسب الكترونى يجاوره ما يشبه جهازا لقياس الأعماق مثبتة به لمبة إنذار ولوحة رادارية .. وذاك دون شك نوع حديث بل مبتكر من «البيروسكوب» المزدوج ..)[٩] وعلى الرغم من أن هذا القطاع العرضى التقريرى الواصف يقلل من فاعلية عنصر التشويق إلا أن مثل هذا الوصف قد يكون الروائي فى حاجة إليه لينشئ خطوطا واضحة فى مدي تخيلنا ولا سيما وإن كان يرسم «يوتوبيا» .

أما الذى لا نجد له أى مبرر فنى مقنع فهو كثرة المناظرات والخطب الحماسية التى كثرت فى رواية «السيد من حقل السبانخ» والتى كانت في مجموعها دائرة فى نطاق محدود (العودة إلى الأرض أم الإنطلاق إلى الكواكب) فكرر المؤيدون الأفكار نفسها، ودار المعارضون فى فلك بعضهم البعض[١٠]. مما جعل القارئ قد تشبع بالسأم والملل لأنه خرج من التفاصيل الدقيقة الكثيرة لمظاهر «عصر العسل» ليدخله فى مناظرات متكررة المعانى،

٩) سكان العالم الثانى/ ص٧٨.

١٠) راجع الخطب فى رواية «السيد من حقل السبانخ» ص١٤٨ وما بعدها .

وظل القارئ متلقيا سلبيا فقلت فاعلية التشويق. بينما نجد فى «عنكبوت» مصطفى محمود تشويقا رائعا ساقه إلينا الخيال العلمى حيث إن السارد أكثر من استخدام الافتراضات العلمية ليصل بقارئه إلى نتيجة استقرائية علمية ..
وهذا نوع من التشويق يتلاءم والفكرة العلمية في الرواية
(ما معنى هذا؟
العظام أرق من المألوف، فراغ الجمجمة أكبر
هل هى حالة مرضية فى العظام ..
لا .. لم تكن حالة عظام بدليل عظام العنق فى الصورتين. كانت عظام العنق فى الصورتين متماثلة وطبيعية .. العظم سليم .
وما حدث لعظام الجمجمة ليس مرضا بالعظام .. وإنما نتيجة ثانوية لما حدث فى المخ.
المخ ازداد فى الحجم . عظام الجمجمة تمددت ورقت .
الذبذبات الكهربائية الخارجة من المخ ارتفعت قوتها من ٥٠ ميكروفولت إلى ٩٠ ميكروفولت هناك شىء مــا حــدث فى المــخ. وبرق فى ذهنى خاطر... »(١١).

ويتفق الروائيون جميعا في اعتمادهم على الأرقام ووصف الآلات الغريبة والألوان الشاذة أو المبهمة كالقرمزى - مثلا - لا تخاف القارئ وإثارة دهشته من حين لآخر .

أما النظر إلى نهاية تلك الروايات من خلال قدرتها على التشويق فنقول إن قدراتها أجهضت، لأن الكتاب جأوا إلى التدمير - غالبا - في نهاية أكثر هذه الروايات. ففى «قاهر الزمن» تحترق وتتحطم «فيللا د. حليم صبرون»، وفى «سكان العالم الثانى» تهجم طائرات مباغتة على سكان مدينة القاع عندما جاءوا إلى استراليا .. فيتحطم معهم حلم السلام العالمى، وفى «العنكبوت» «كان المعمل يحترق إثر شرارة كهربائية مجهولة المصدر، وكل الأجهزة قد

١١) العنكبوت/ ص٣٢.

اشتعلت فيها النيران .. لم تبق منها إلا هياكل فحمية»[١٢]، وفى رواية «السيد من حقل السبانخ» تفشل محاولة «هومر» فى العودة إلى الأرض الأم.. ويحاول العودة إلى «عصر العسل» .. ولم يستجب له .. .

ومثل هذه النهايات المغلقة تحجم خيال القارئ، على عكس النهايات المفتوحة أو الغامضة .

تشكيلات الزمن الفنى فى رواية الخيال العلمى:

أما عن تشكيلات الزمن فى رواية الخيال العلمى، فلقد تأثرت بنظرة العلم والتكنولوجيا للزمن، فلقد نظروا إلى الزمن على أنه جوهر مستقل بذاته عن الأشياء والظواهر، (وكان ينظر إلى انسياب الزمن على أنه الحركة لهذا الجوهر الزمنى)[١٣] ثم (كشف «اينشتاين» عن وجود اتحاد عضوى للفضاء والزمن فضلا عن كشفه عن نسبية مقاييس زمن الفضاء)[١٤].

وأول الأدباء الذين تعاملوا فنيا مع المفهوم الجديد للزمن والفضاء هم بالطبع كتاب روايات الخيال العلمى (فهم الذين أوحوا فى مؤلفاتهم بالفروض العلمية الجديدة من وجود «شرخ» فى الزمن، وعن الأبطاء الزمنى عن الحاجز الضوئى، واسترجاع انسياب الزمن، وإمكانية وجود أزمنة مختلفة داخل فضاء واحد ..)[١٥] .

وانشغال كتاب الخيال العلمى بالزمن لا يقل عن انشغال الفلاسفة، وإذا استطلعنا عناوين بعض الروايات العلمية استطلاعا مظهريا سنكتشف إلى أى حد كان انشغالهم بالزمن، فمن كتاب أوربا نتذكر عنوانات بعض الروايات مثل

---

١٢) السابق/ص٩٧.

١٣) الثورة التكنولوجية والأدب/ ص١٣٥.

١٤) السابق / ص١٣٥.

١٥) السابق / ص١٣٩.

(المسافر والزمن[١٦]/ نهاية الأزلية[١٧]/ آلة الزمن[١٨]/ الزمن ومرة أخرى[١٩]/ رحلة إلى الماضى[٢٠]/ مأوى وراء الزمن[٢١]..) ومن أعمالنا العربية (قاهر الزمن[٢٢]/ فى سنة مليون[٢٣]/ ثقب فى جدار الزمن[٢٤] الهجرة إلى المستقبل[٢٥]/ وتوقفت عقارب الساعة[٢٦]...) .

ومن خلال عنوانات بعض هذه الأعمال نكتشف حجم الإحساس الضاغط بالزمن عند كتاب الخيال العلمى فى أوربا، وفى أدبنا العربى. أما كتاب أوربا فلقد شكلوا الزمن تشكيلات فنية واسعة المدى فاكتسبت أعمالهم سمات الحداثة الفنية. لقد أدركوا أن الحدود بين (الماضى والحاضر والمستقبل) مرنة..، وأن هذه التقسيمات الكلاكسية غير ملزمة لأنها وهم من الأوهام اصطنعه البشر لتمييز زمنهم الأرضى وأصبحت القياسات الزمنية مجرد رمز لروابط تقليدية بين الناس، وأن الحواجز بين الماضى والحاضر والمستقبل نسبية للغاية .

وتكنيك رواية الخيال العلمى قد يفرض مسبقا انتقالات متنوعة بين الماضى والمستقبل، وأن الحاضر يمكن استخلاصه من الماضى، وأن الماضى بتداعياته يمكن أن يفجر رؤى مستقبلية. وقد لا أتجاوز الحقيقة عندما أقول إن بذور الرواية الجديدة عند «ألن روب جرييه وكلودسيمون» كانت فى رواية الخيال

---

١٦) المسافر والزمن للكاتب السوفيتى «جينادى جودر .Gennady Gor

١٧) نهاية الأزلية كتاب «لايزاك آسيموف وعنوانه الإنجليزى The End of Eleminty.

١٨) آلة الزمن ـ رواية شهيرة لـ ويلز .

١٩) الزمن ومرة أخرى Time and Again لـ فينى J.Finney.

٢٠) رحلة إلى الماضى من خلال تنويم ذاتى لعقد مقارنة بين الماضى والحاضر.

٢١) للمكانية السمارية «هاتلور فالينكاك» ١٩٦٩.

٢٢) رواية لنهاد شريف.

٢٣) قصة لتوفيق الحكيم.

٢٤) قصة قصيرة لنهاد شريف وردت فى مجموعته المعنونة بـ (رقم ٤ يأمركم) ص١٢٠.

٢٥) قصة قصيرة لنهاد شريف وردت فى مجموعة «الذى تحدى الإعصار» .

٢٦) قصة قصيرة لنهاد شريف وردت فى مجموعة «الذى تحدى الإعصار» .

العلمى حتى أن الوسائل الفنية لتشكيلات الزمن تكاد تكون واحدة مثل:

* الانتقال المفاجئ من مستوى زمنى (زمن أرضي) إلى مستوى آخر (زمن فضائى) دونما تقديم.
* حذف البدايات والنهايات التقليدية التى تساعد ـ غالبا ـ على تحديد الموقع الزمنى .
* التشكيك فى محور الزمن الافتراضى. سواء على مستوى الاستدعاء الصعب من «الذاكرة السلالية» .
* استعراض العمل الروائى فى بناء زمنى أفقى بمعنى إلحاح الروائى على زمن واحد (حاضر أو مستقبل مثلا) وكأنه يتعمد تحطيم البناء «الرأسى» فيحطم بتحطيمه التسلسل الزمنى التقليدى.
* التركيز على كثرة اللوحات الواصفة .. وعدم الاعتماد على «الفرد» بصورة ضرورية وتعمد الوقوف مع أدق التفصيلات الواصفة للأشياء والآلات، وطبيعة موضوع الخيال العلمى قد تفرض على الروائي غالبا هذه الطريقة؛ لأنه يسعى لإقناع قارئه بتصوراته وهو يرسم عالمه ـ الطوباوى ـ فيقدم أدق التفاصيل التى تنسج فى مدى تخيل القارئ الصورة الكاملة لمجتمع الغد.

وإذا كانت هذه السمات الفنية من السهل استخلاصها من روايات الخيال العلمى فى أوربا، فإنه من الصعب أن نظفر بهذه السمات متكاملة أو متناثرة فى روايات الخيال العلمى العربية؛ لأننا فى المراحل الأولى لارتياد أدب النوع إبداعيا، فمازالت البنية الفنية التقليدية هى المسيطرة غالبا على أكثر هذه الروايات وقلما نجد تشكيلا لزمنية العمل الروائى، بل إن وجدناه فسنجده فى جزء من الرواية فقط ـ كما سنرى ـ مما قد يوحى بأن موضوع الخيال العلمى نفسه هو الذى استدعى الاستخدام الزمنى وتشكيله فى جزئية من الرواية، ولمزيد من الإيضاح فسنتوقف مع روايات الخيال العلمى العربية لنرى إلى أى حد نجح الروائيون فى تشكيل الزمن تشكيلا فنيا.

١ - رحلات فى الزمن الماضى:

قليلة هى الرحلات إلى الزمن الماضى فى روايات الخيال العلمى، وهذا أمر طبعى ومتوقع إذا أن المستقبل يحتجز مكانا بارزا فى تكنيك وموضوعية روايات الخيال العلمى سواء على مستوى «اليوتوبيا أو حتى الفانتازيا». إلا أن تطور مجالات الخيال العلمى قد أتاح الفرصة كاملة لرحلات فى الزمن الماضى، ولتصبح الرؤية مغرية إغراء الرحلات الفضائية المستقبلية، ولا سيما بعد اختراق الخيال العلمى للمجال البيولوجى.

والدكتور مصطفى محمود من أوائل الذين اغتنموا هذا المجال لقربه من تخصصه فكتب لنا «العنكبوت» وهى رواية تعتمد على استغلال قدرات الجسم الصنوبرى فى مخ الإنسان ليعبر من خلاله إلى الماضى (القريب والبعيد) فى رحلة ممتعة من خلال «الذاكرة الوراثية».

والفكرة قد سبقه إليها «نهاد شريف» - على مستوى أدبنا العربى - فى قصة قصيرة بعنوان «السينكرفينا»[٢٧]. يقول نهاد شريف على لسان المتحاورين فى هذه القصة: «... حتى توصلتم إلى أكثر اكتشافاتكم غرابة .. حيث عثرتم على مكان الذاكرة المنسية أو ما يسميه المختصون أرشيف ذكريات الماضى القصصى ..»[٢٨] وإذا كانت هذه الذاكرة يتوصلون إليها، ويتحكمون فيها عن طريق «السينكرفينا»، فإن مصطفى محمود فى روايته «العنكبوت» يتوصل إليها عن طريق إكسير معقد وصعب التحضير. إلا أن مصطفى محمود يتجاوز الذاكرة الشخصية المحدودة للشخص إلى اكتشاف الذاكرة السلالية عبر العصور التاريخية الماضية المختلفة، انطلاقا من فكرة مؤداها أن الإنسان هو هو لم يتغير عبر العصور فكل شخص منا وجد فى كل العصور السابقة وامتهن مهنات مختلفة فى العصور الماضية - وهى فكرة تناسخ الأرواح التى عرفها

---

٢٧) مجموعة (الذى تحدى الإعصار) ص٣١/ نهاد شريف/ الهيئة العامة ١٩٨١.
٢٨) السابق/ ص٢٤.

التراث العقدى والفلسفى قديما ـ. فالإنسان وجد وسيوجد فى العصور المختلفة بمسميات مختلفة، يقول الضابط الذى يقرأ المذكرات فى نهاية الرواية .. وقد تملكته الدهشة (.. هل يمكن أن تتصور أنك تعيش حياة أبدية؟)(٢٩).

إننا إذن فى هذه الرواية «العنكبوت» لسنا أمام محاولات (الفلاش باك ـ الاسترجاع ـ) العادية الاختيارية التى نجدها فى الروايات التقليدية، اننا هنا أمام محاولات استرجاع اضطرارية مقصودة لاكتشاف الذاكرة الروائية، ومن هنا فإن محاولات الاكتشاف تمثل جزءا مهما وأساسيا فى الحبكة الروائية بل قد لا نبالغ إن قلنا إن محاولة الاسترجاع فى هذه الرواية هى محور للأحداث الروائية وليست مجرد وحدة سرد ثانوية ـ كما نجدها فى الروايات التقليدية ـ .

أما عن حجم الزمن ومدى تحكمه فى المسيرة الفنية لهذه الرواية، فيمكننا أن نقول إذا كان الزمن بتقسيماته التقليدية (ماضى حاضر مستقبل) أحادى الاتجاه لأنه يتجه اتجاها مستقبليا فحسب، فإن الذاكرة البشرية The Human memory تصحح هذا الافتراض التعسفى، لأننا أمام استخدام فنى جديد يُسير الأزمنة الثلاث بقدر ما يرغب صاحب الذاكرة نفسه؛ لأن الحكم على الزمن هنا مرتبط بالأحداث التى تتجه بدورها نحو القهقرى (اكتشاف تاريخ الإنسان الفرد فى العصور الماضية، ومدى تبدله من عصر إلى آخر) حيث نجد الدكتور «م.داود» ومن قبله «راغب دميان» يرحلان فى الماضى لاكتشاف خبايا الذاكرة الروائية الممتدة عبر العصور التاريخية. أليس معنى هذا أن الذاكرة البشرية المبدعة للرواية العلمية هى نفسها القادرة على تشكيلات الزمن حسب رؤيتها الخاصة، لا حسب حقيقة الزمن نفسه.

إن الرحلة إلى الماضى من خلال الذاكرة هنا جعلت المؤلف يعتمد على ما يمكن تسميته بتكنيك تسلسل الأفكار ـ وهو مكرر الاستخدام فى روايات الخيال العلمى ـ وهو قد يعادل تسلسل الأحداث وتسلسل الأجيال فى الرواية التقليدية، وتسلسل الأفكار يمكن أن يوصلنا إلى نتيجة حتمية وهى أن

٢٩) العنكبوت/ص٩٨/مصطفى محمود/ الهيئة العامة / ١٩٨٦.

للماضى وجوده الطاغى فى ذاكرة الإنسان، وهذه النتيجة توصلنا إلى التوازى بين المعادل الموضوعى والمعادل الفنى لاستخدام الزمن فى هذه الرواية.

إن ظاهر الرواية يوحى ببناء زمنى تقليدى حيث إن تقسيمها إلى مقاطع (١:٩) مجرد نقاط متكافئة ممتدة على خط مستقيم يؤدى إلى حبكة تقليدية ذات (بداية ـ وسط ـ نهاية)، ولكننا إذا تجاوزنا هذا التقسيم الظاهرى وتابعنا الدكتور «م.داود» فإننا نشعر أننا ننتقل معه من فكرة إلي أخرى، ويصبح تنقلنا من فكرة إلي أخرى، وليس من حدث إلى آخر إننا نتحرك مع المؤلف تحركا علميا ـ إن صح التعبير ـ حيث سيطرة المقدمات والنتائج والأسلوب الاستقرائى هو المحرك الحقيقى للأحداث يقول الطبيب «... المخ ازداد فى الحجم .. عظام الجمجمة تمددت ورقت. الذبذبات الكهربائية الخارجة من المخ ارتفعت قوتها من ٥٠ ميكروفولت إلى ٩٠ ميكروفولت .. هناك شئ ما حدث فى المخ ... ويرق فى ذهنى خاطر .. .

إن ما حدث فى مخ دميان .. المرجح أن يكون قد حدث مثيل له فى مخ خطيبته .. بدليل حالة النزع التى عاشها الاثنان .

ومن حسن الطالع أن مخ الخطيبة المتوفاة أصبح فى الإمكان تشريحه ودراسته. وقفزت من مكانى لهذا الخاطر)[٣٠] وهذا الخاطر قاده إلى المقابر ليكتشف جريمة «راغب دميان» ولتنتقل الأحداث إلى المطاردة بين الدكتور م. داود وراغب دميان، وهى مطاردة علمية أيضا ـ إن صح التعبير ـ لأنها تتبع عالم لعالم .

إن استدعاء الذكريات الروائية الضاربة فى أعماق التاريخ على هذا النحو يجعلنا نجول فى تيه زمنى غير محدد يربو فوق المتتاليات السردية؛ لأن كل استدعاء ينقلنا إلى رحلة فى أعماق الذاكرة حيث لن نستطيع تزمين المتتاليات السردية، يقول د. م. داود وهو يصف انتقاله إلى أعماق الذاكرة: «بدأت أشعر أن هذا العالم القريب الذى أزيح عنه الستار ليس غريبا تماما ... هذا عالم

٣٠) العنكبوت / ص ٣٢.

أعرفه .. وناس أعرفهم ... إنه أشبه بعالم متداخل.. تتداخل فيه الصور، وكأنها صور شفافة مرسومة فوق زجاج ... تشف كل صورة عن التى تحتها...

كل شخص يشف عن شخص آخر بداخله .. وهذا الآخر يشف عن شخص ثالث ورابع ... إلى مالانهاية .

وبمثل ما تتداخل الصور تتداخل الأصوات والألوان .. وتتداخل الحوادث... وتتداخل الفترات الزمنية.. وتتداخل الأحقاب والعصور...»(٣١). وينتقل الدكتور من زمن إلى آخر «عشرات المرات اكتشف نفسى فى عشرات الأماكن بعشرات الأسماء.. وفى كل مرة أخرج إلى الدنيا بشخصية مختلفة وكأننى إنسان جديد كل الجدة»(٣٢) فهو مرة «إيزاك» تاجر السم ... ومرة .. الأسقف حنين هو مرة من بغداد وأخرى من سيناء ... إنه بحق كما يقول «إن ما تراه العين فى هذا العالم ليس الفرد ولكنه التاريخ .. إنها ترى حجمه وزمنه»(٣٣).

إن كثرة التنقل هنا بين العصور، وكثرة الظهور بمسميات مختلفة فى أماكن مختلفة لهو جمع مقصود للمتناقضات لمنع تشكل الخيال الزمنى وأصبحت لحظة الحاضر غير مقصودة فى ذاتها .. ولم تعد وسيلة للتطلع إلى المستقبل بقدر ما أصبحت ذريعة وهدفا مسخرا للرحلة فى أعماق الماضى التى أصبحت متعة لا تقاوم لمن يرتادها .. حتى لو أدت إلى الموت تماما كما حدث مع «راغب دميان» ثم «د. م. داود» من بعده.

وقبل أن نترك «رحلات الزمن الماضى» يلفت نظرنا تقديم هذه الرحلات فى صورة مذكرات غالبا، ففى «قاهر الزمن» لنهاد شريف يقدم روايته فى صورة تحقيق لأوراق عُثر عليها، وفى «العنكبوت» يطالعنا المؤلف بمذكرات الدكتور م. داود التى هى الرواية نفسها: «أنا الدكتور م. داود دكتوراه فى جراحة المخ

---

٣١) العنكبوت/ ص٨٤.

٣٢) السابق/ ٨٧ ـ ٨٨.

٣٣) السابق/ ص٨٥ .

والأعصاب من جامعة برلين .. أخطو الآن نحو الستين من عمرى ... لقد جاء الوقت لأتكلم وأسطر فى هذه الأوراق خفايا هذه السنوات الرهيبة التى عشتها.. وأكشف ذلك السر ..»(٣٤). فعلى الرغم من السبق العلمى فى الروايتين إلا أن المؤلفين آثرا أن يحتفظا بتطلعاتهما الخيالية العلمية فى الزمن الماضى الآمن لتكتسب الفكرتان الخلود والبقاء فى الماضى الآمن المريح. إنما يجعلان من الماضى ضرورة لازبة، ومعنى الاحتفاظ برؤية مستقبلية فى جوف الماضى إنما هى محاولة لتقريب المسافات بين الأزمنة بطريقة مرنة، وأصبحت التداعيات ـ الماضى ـ يمكن أن تفجر رؤى المستقبل أو كما عبر جيمس جويس فى الحادثة التاسعة من «يوليسيز» بقول: «.. وهكذا من خلال شبح الأب القلق تبرز صورة الإبن الميت فى أقصى لحظة تفكير ... ذلك كنته، والذى أنا عليه والذى هو محتمل أن أكونه. ولذلك ففى المستقبل شقيق الماضى، قد أرى نفسى وأنا أجلس هنا الآن ولكن متأملا ... ذلك الذى سأكونه أنا وقتذاك»(٣٥).

والصلة وثيقة بين تقديم الروايتين فى صورة مذكرات، وبين نهاية الروايتين حيث نجد تدميرا لنيللا د. حليم صبرون فى «قاهر الزمن»، ونجد اشتعالا لمعمل «راغب دميان» ولا تنجو إلا مذكرات د.م. داود فقط. وإذا أردنا أن نبحث عن مبرر فنى، فنعتقد أن التحطيم مقصود لذاته زمنيا، لأن زوال الوسائل (الأدلة) المادية والاحتفاظ بالمذكرات إنما هو على مستوى التفسير الفنى لتشكيلات الزمن ـ تعزيز وتقرير لوجود وحفظ تلك المحاولات العلمية السباقة فى حضن الماضى الآمن، وهى وسيلة فنية لإثارة التساؤل عن حقيقة الوجود لهما وتزيد الشك فى زمنية الحدث، ومثل هذه النهايات يتعمدها رواد «الرواية الجديدة» حتى لا تساعد على تحديد الموقع الزمنى.

---

٣٤) العنكبوت/ ص٥/٦.

٣٥) يوليسيز/ ص٢٤٩/جيمس جويس / لندن ١٩٦٣.

٢ ـ الطباق الزمنى:

لا يمكننا أن نعيش فى المدى الزمنى إلا إذا جزأناه (فالماضى والمستقبل حيران من الزمان نفصل بينهما عادة بثالث هو الحاضر) ومن خلال هذا التقسيم يمكننا الإدراك وتمييز الأشياء والوجود. ولما كان هذا التقسيم تقريبيا لذا رأينا محاولات عديدة لتنحيته أو تقسيماته إلى (الزمن الفلكى/ الزمن الفلسفى/ الزمن اللغوى ...) ثم الزمن الفنى الذى يستعين عمليا برؤى الزمن المختلفة ويشكلها فنيا، والزمن الفلسفى هو النظر فى الزمن داخل الوجود المادى أو خارجه (الوجود المتصور) ونفاة الزمن يقولون إن «الزمان منه ماض وليس بموجود، ومنه مستقبل ليس بموجود .. فأما الحاضر فمتقض فإذا بطل أن يوجد بعد أو فى الحاضر لاستحالة وجوده الآن، فالزمان لا وجود له»[٣٦] وهذا ما دعا برجسون Bergson إلى القول بأن «الزمن اختراع أو هو لا شئ على الإطلاق»[٣٧].

وفى الوقت الذى نجد فى الرؤية الفلسفية تتفق مع الرؤية اللغوية فى عدمية الزمن الحاضر حيث يطلق عليها اللغويون «اللحظة الزئبقية»، ويطلق عليها الفلاسفة «الحاضر الكاذب» ويقول عنه كارل. ل. بيكر «وإنى لا أدرى أى حدود حددوها له، ولكنى أقول إن لنا أن نمد فى الحاضر الكاذب كيف نشاء ... بيد أن قدرة الإنسان على حاضره هذا وتنميته تتوقف على مقدار علمه عن الماضى .. فالحاضر الكاذب يحمل قدرا صغيرا أو كبيرا من الماضى كما يحمل حتما ـ فى الوقت نفسه ـ قدرا من المستقبل، بل كلما زاد مقدار الماضى فيه

---

٣٦) الزمان فى الفكر الدينى والفلسفى القديم/ ص٨٩/د.حسام الألوسى/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ط١، بيروت ١٩٨٠م.

٣٧) الزمن فى الأدب/ ص٧٦/ هانزميرهوف/ ترجمة د.أسعد مرزوق/ مؤسسة سجل العرب/ القاهرة ١٩٧٢.

تشكل فيه مستقبل متوقع الحدوث)(٣٨).

ومن هنا فإن ظهور «الشئ» فى رواية «الشئ» استتبع بالضرورة وجود ما يمكن تسميته بالطباق الزمنى حيث الاختلاف فى إدراك لحظة واحدة بعينها ونتفق مع الشكلانيين فى أن «مدة الإدراك» هى صلب عملية الاستجابة عند المتلقى أو كما يقولون «غاية سيرورة الإدراك فى الفن قائمة فى هذه السيرورة ذاتها التى ينبغى إطالتها»(٣٩) غير أن مدة الإدراك ليست متفاوتة بل متغايرة. وهذا التغاير هو الذى دفع «نهاد شريف» فيما اعتقد إلى إيجاد زمنين متضادين للإدراك فى روايته «الشئ» فنحن أمام حدث بعينه وهو ظهور (جسم مستدير معتم اتضح على مرمى البصر يربض مجمدا بكيفية غير معروفة قبلا فى بقعة من سماء واحدة من القرى القليلة المتناثرة إلى الجنوب من بلدة القصير)(٤٠)، وهذا الشئ الغامض. الجهل به استتبعه بالضرورة جهل زمنيته، لأننا لو بذلنا مجهودا قاسيا فى اتباع نظام زمنى بدقة دونما رجوع إلى الوراء فسوف تستحيل كل عودة إلى التاريخ أو الذاكرة، ومن ثم إلى كل ما هو داخلى، وعندئذ يتحول الشخوص بالضرورة إلى «أشياء» لأن رؤيتهم لم تعد ممكنة إلا من الخارج.

وهذا ما حدث بالضبط بالنسبة «للشئ» فهو خلى من الماضى ومجهول المستقبل وغير واضح المعالم وتعلق فى السماء دونما حراك (ثبات)، ولحظة الإدراك لذات الشئ مجردة من (الماضى والمستقبل) الرصيد الزمنى، وأصبح الشئ فيما يمكن أن نسميه (بلحظة الحاضر الكاذب)، وإيجاد الأحداث المتتالية ممثلة فى ردود الفعل أوجدنا بالفعل أمام طباق زمنى للحظة إدراك واحدة .

٣٨) المدينة الفاضلة عند فلاسفة القرن الثامن/ ص٢٠١/ كارل. ل. بيكر/ ترجمة محمد شفيق غربال/ الأنجلو المصريةص٩سنة١٩٥٢.

٣٩) نقد النقد .

٤٠) الشئ/ ص٢٧-٢٨/ نهاد شريف/ مختارات فصول .

فالشئ يفرض زمنا عدميا مجهولا لنا ويعزز عدمية الزمن بثباته وتعلقه دوننا حراك فى موقع واحد، وردود الفعل تفرض إحساسا ضاغطا بالزمن عند المتلقين والمشاهدين ومن ثم كانت فرصة الكاتب مهيأة لاختلاق هذا التضاد الزمنى غير المفتعل حيث تجمع الرواية بين (الاستكاتيكية والديناميكية) الثبات والتحرك فى مزيج فنى عجيب .

يبدأ «نهاد شريف» روايته بتحديد صارم للزمن وبعدمية للزمن فى الوقت نفسه حيث إن الثبات والتحرك يفرضان هذا التضاد الزمنى الذى يعبر عنه فى هذه اللزمات المتكررة، يقول فى بداية الرواية

«ما قبل اليوم الأول وبعده»[٤١].

بلا تاريخ ولا توقيت ولا ترتيب منتظم

ما بعد اليوم السابع

وفى الفصل الأخير يقول فى مقدمته:

بلا تاريخ مدون يعرفه البشر وبلا زمن معلوم لهم

وما بين التحديدين السابقين يستعرض أحداث روايته وهى عبارة عن ردود فعل متباينة على مستوى الشعب والحكومة ثم على مستوى الحكومات والدول فى العالم أجمع.

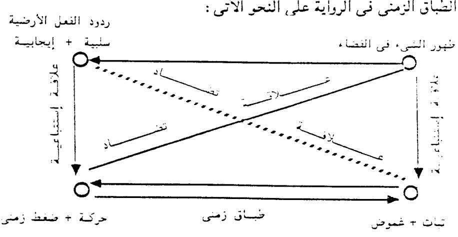
إن «نهاد شريف» استطاع أن يحيط «الشئ» بهالة من الغموض تعزز عدمية الزمن للشئ فهو :

- ظهر فجأة - غير محدد الظهور زمنيا .
- جسم ضخم لامع غير محدد الملامح - ثابت فى مكانه .
- لم يستجب لردود الفعل المختلفة السلبية والإيجابية نحوه .
- اختفاء الشئ فجأة - غير محدد الاختفاء زمنيا - .

٤١) السابق ص٩ .

ومن هنا كان تقويم الحدث زمنيـ على مستوى هذا الشئ قد أكسبه الكاتب نوعا من العدمية الناتجة عن ثبات الشئ وغموضه وعن عدم معرفتنا بحقيقة إدراكهم للزمن وهل هو مشابه لزمننا الأرضى وتقسيماته أم هو زمن فضائي يعتمد على السرعة أو الإبطاء، ولذلك كرر الكاتب فى بداية الحدث (بلا تاريخ ولا توقيت ولا ترتيب منتظم)، وفى النهاية (بلا تاريخ مدون يعرفه البشر، وبلا زمن معلوم لهم).

وفي مقابل هذه العدمية الزمنية للحدث نفسه تلاحظ الإحساس الضاغط بالوقت، وذلك من خلال اليوميات التفصيلية فاليوم الخامس مثلا يفصل فيه القول بردود الفعل الحادة السريعة المتتالية فى صورة أشبه بالتقارير فيقول (اليوم الخامس ٢٠٠٧/٩/١٣ ـ الساعة ٩ صباحا ـ ت القاهرة)[٤٢] وفى الفصل الذى يليه يقول: (نفس اليوم/ الساعة ١,٣٠ ظهرا ـ ت القاهرة)[٤٣] وفى الفصل الذى يليه يقول: (نفس اليوم/ الساعة ١١/٣٥ ليلا ـ ت القاهرة)[٤٤]. إن هذه البيانات التفصيلية والتلاحق والتقارب الزمنى بينها ليوضح لنا مدى الانفعال بالحدث ومدى الإحساس الضاغط بالزمن ويمكن تصور الطباق الزمنى فى الرواية على النحو الآتى:



---

٤٢) الشئ/ ص٤١ .

٤٣) السابق/ ص ٤١.

٤٤) السابق/ ص ٥٥ .

وإذا كان الكاتب قد أحاط الشئ عند اختفائه بشئ من غموض ليحتفظ بشيئية الشئ ويزيد غموضه، لتزيد معه ردود الفعل القوية المعبرة عن الخلفيات السياسية والثقافية المتباينة، فما كان فى حاجة إلى إجهاض بنائه الروائي بتلك الرسالة التقريرية التى آثر أن يفك رموزها ليكشف عن سر «الشئ» وهذه الرسالة قللت من فنية البناء، لأنه لو جعل الشئ غامضا كما هو لالتحمت استفهامات القراء مع عامة الناس حول إمكانية وجود أناس غيرنا هم أذكى منا وأكثر تقدما وحضارة. هذا فضلا عن أن وسيلة اختفاء «الشئ» تشابه إلى حد كبير كيفية اختفاء ممثلى دول عدم الانحياز فى رحلتهم لمدينة القاع - رواية «سكان العالم الثانى» - حيث سحابة داكنة سوداء تحيط وتحجب ثم يختفى الأشخاص «فنهاد» هنا يكرر نفسه، والشفرة التى أمكن فك رموزها والموجهة من الشئ كان يمكن أن يحتفظ بسرها ليسعى القارئ بنفسه نحو تصور أبعاد هذا الشئ، بدلا من الطريقة التقريرية المباشرة التى عرضها «نهاد» فى روايته.

****

٣ - التوازى الزمنى:

كلمة «قصة» أو «رواية» توحى بتسليم قبلى بتقريرية حدث قد مضى، و «الحاضر الكاذب» يحمل قدرا من الماضى كما يحمل قدرا من المستقبل وتغلب أحدهما على الآخر فى عقل المبدع فهذا له دلالته بالقطع، وعندما نرى أن «إيهاب الأزهرى» يبدأ روايته «الكوكب الملعون» بدعوة لتغيير العبارة التقليدية (كان ياما كان فى سالف العصر والأوان) ويسعى لاستبدالها بإحلال عبارة (سيكون فى قادم العصر والقرون)، فيشعرنا مسبقا بأنه سيتقمص المستقبل ويتخذه زمانا يرسم فيه عالمه المتخيل، وهى نظرة توحى بقدر كبير من التفاؤل والثقة.

و «الأزهري» في روايته «الكوكب الملعون» يحدثنا عن مصر .. وعن انتقال ثلاثة من أبنائها إلى كوكب «المريخ»، ويجعل ما يحدث في المريخ يوازي زمنيا ما يحدث في الأرض مع فارق اختلاف الحدث نفسه، فنحن إذن أمام تواز زمني على الرغم من الاختلاف المكاني.

(الأرض = الفضاء «المريخ») .

وهذا التوازي الزمني نفسه نجده عند «نهاد شريف» في روايته «سكان العالم الثاني» حيث يرصد لأحداث مشتركة تقع في مكانين مختلفين (الأرض = قاع البحار) وفي زمن واحد، وعلى الرغم من الاختلاف بينهما مكانيا وعلميا وحضاريا إلا أن ديمومة الزمن الأرضي هي نفسها وبتقسيماتها يرصد بها الكاتب الأحداث الحادثة في «مدينة القاع» والقارئ لا يشعر بتغاير زمني بين الزمن الأرضي والزمن المريخي في «الكوكب الملعون»، ومن ثم تصبح وسائل الكاتب لتمييز الفارق بين الزمنين عديمة الجدوى لأنها وسائل ظاهرية لا تتصل بعضونة المادة الروائية ولم تلتحم في نسيج العمل الروائي، وهذه الوسائل تكمن في:

- وسائل الانتقال وسرعتها الفائقة.
- التلاعب بالأرقام .
- الانفتاح التاريخي .

فيبدأ الأزهري يتلاعب بهذه الوسائل الظاهرية في محاولة لإثبات وجود زمن مغاير لدى المتلقي ولكن المحاولة قاصرة، لأن الأحداث على سطح المريخ تشابه وتوازي زمنيا الأحداث على سطح الأرض فالتوازي الزمني أجهض دور هذه الوسائل الظاهرية، فوسائل الانتقال السريعة تعبر عن تطور ولا تعبر عن مغايرة زمنية والتلاعب بالأرقام صورة من صور التقدم وتشيؤ الإنسان ولكنها لا تمس جوهر الزمن.

أما محاولة الانفتاح التاريخي من خلال إحياء شخوص وجمعهم في زمن

واحد (الطهطاوى والباز وتوت عنخ آمون) فهى محاولة من الكاتب لكسر التوازى الزمنى بفتح فرجة زمنية تمثل انفتاحا تاريخيا عندما يكرر اسم توت عنخ آمون مقرونا باسم الطهطاوى والباز .. فهو بالفعل قد ارتفع بهذه الأسماء فوق حواجز الزمن الأرضي، ولكنه لم يطور الاستخدام لأكثر من هذا بحيث أننا نشعر أن هذه الأسماء لم تلعب دورا حاسما ومحركا للحدث الروائى لأن هذه الأسماء ظهرت متلقية (للأحداث الفضائية فى المريخ) وغير فاعلة ومن ثم فهى غير مؤثرة واعتقد أن حماس الكاتب لقوميته المصرية هو الذى دفعه لهذه المحاولة الظاهرية المحدودة الظلال، وأنه افتقر إلى الوسيلة الفنية التى كان يمكن أن تطور فكرته.

ويمكننا أن نقول إن حماس الكاتب لمصريته كان أكثر فاعلية من وسائله الفنية حتى أن انطلاق السفينة الفضائية إلى المريخ قد جاء به بطريقة سلفية - إن صح التعبير - إذ أن مادة السفينة قد احتفظ بها قدماؤنا المصريون، فمادة السفينة جاءت بالاكتشاف وليس بالاختراع، ومن هنا فإن دعوة الكاتب التجديدية المستقبلية فى بداية روايته كانت تنظيرية ولم يرق ببناء فنى يناسب مقولته [سيكون فى قادم العصر والأوان..] .

والأمر نفسه بالنسبة لنهاد شريف فى روايته «سكان العالم الثانى» حيث اكتفى بتهيئة القارئ لحدث مستقبلى بطريقة تقريرية مباشرة عندما حدد التاريخ لبداية روايته فى [... ١٩٩٩/٥/٢٩ ..](٤٥)، ولكننا لم نشعر بتشكيل زمنى جديد يكون عاملا مساعدا على تصور الرؤية المستقبلية، ويستوعب التطور الذى يصفه فى مدينة القاع. فنحن إزاء زمن أرضى تقليدى يوازى الزمن فى مدينة القاع بل قد لا نبالغ إن قلنا إن الزمن فى مدينة القاع امتداد للزمن الأرضى بتقريرية الأرقام نفسها التى أثبتها المؤلف فى مطلع كل فصل على النحو الآتى :

---

٤٥) سكان العالم الثان/ الفصل الأول/ ص ١١ .

[١٥ يونيو ١٩٩٩/٠٠. ٢٢ يونيو ١٩٩٩ صباحا ../ ٢٢ يونيو ١٩٩٩ مساء ../ الأربعاء ٢٣ يونيو صباحا .. / الأربعاء ٢٣ يونيو مساء ....] فالزمن فى مدينة القاع مواز أمين للزمن الأرضى، وأصبحت وسائل التمييز بين العالمين خارج نطاق تشكيلات الزمن حيث اكتفى بالاستشهاد المادي ممثلا فى وصف أحدث الآليات المتطورة فى «مدينة القاع». وأصبحت التواريخ الزمنية المثبتة فى بداية الفصول فقط لتعبر عن بطء أو سرعة المتتاليات الجوهرية للأحداث .

الزمن كما هو لم يتغير فى «سكان العالم الثانى» فالزمن لم يبطئ - مثلا - مع سرعة الحركة فى مدينة القاع .. وإنما تقاربت الأحداث وتتالت مع سرعة الحركة فى مدينة القاع فأصبحت اللقطات صباحا ومساء لكل يوم [٢٣ يونيو ١٩٩٩ صباحا الأربعاء / ٢٣ يونيو ١٩٩٩ مساء الأربعاء ..] .

إن هذا التوازى الزمنى الذى وجدناه فى روايتى «الكوكب الملعون» و «سكان العالم الثانى» قد فرض بالضرورة صورة التعرض الثنائى المقصود على مستوى الأحداث، فنحن فى الروايتين أمام عالمين الأرض طرف فى كليهما، حيث نجد الأرض = المريخ فى «الكوكب الملعون»، والأرض= قاع المحيط فى سكان العالم الثانى .

ففى رواية «الكوكب الملعون» حدثنا عن مجتمعين [الأرض = المريخ] وهو يقدم رؤية مستقبلية محذرة لسكان الأرض استعرضها فى كوكب «المريخ» الذى وقعت فيه حرب هيدروجينية. أبادت حضارته وأفسدت غلافه الجوى وفرض على سكان المريخ العيش فى باطن الكوكب بطريقة آلية تناسى معها السكان المشاعر الإنسانية لأنهم انعزلوا عن الطبيعة بمعطياتها، وعاشوا فى غلاف صناعى يتحكم فيه الحاكم الذى فرض نظامه الديكتاتورى لأنه المتحكم فى السكان فهو واهب الحياة من خلال تحكمه فى «الأكسجين».

لقد استطاع الكاتب بمهارة أن يرصد السلبيات كلها المترتبة على الحرب

الهيدروجينية على سطح المريخ، وهو يقصد بهذا رسالة عملية موجهة لسكان الأرض يحذرهم من حرب عالمية ثالثة.

وحب الروائى لقوميته ومصريته يدفعه هنا إلى أن يجعل المصريين الثلاثة هم الذين يعيدون الحياة الطبيعية لكوكب المريخ شيئا فشيئا، فـ «على المصرى» بتضحيته يحيى فيهم المشاعر الإنسانية المدفونة التى توارت وراء الآلية التكنولوجية المسيطرة [كالحب/ الصداقة/ الأبوة/ الأمومة ..]. لقد كان تقدم المريخ فى حاجة إلى عودة طبيعية إلى الطبيعة بكل معطياتها. فبدأ المصريون الأرضيون بإثارة الأحاسيس الإنسانية الدفينة فى نفوسهم بتأثير من تضحية على، ثم بالثورة على الحاكم الديكتاتورى الظالم، ثم تضافر علماء الأرض معهم لإعادة بناء الغلاف الجوى . ثم جاءت النهاية التقليدية المتفائلة بمثاليات رومانسية حيث (صنعا فى أول مبنى على سطح المريخ مبنى الصداقة .. التمثال الأول «لعلى المصرى» المعلم الأول الذى فتح عيونهم على حقائق غابت عنهم منذ وقت طويل، والثاني تمثال «توت عنخ آمون» رمز الصداقة بين شعب الكوكب الأخضر وبين شعب المريخ العظيم)[٤٦] إنه يذكرنا بالقصص الشعبى وقصص المغامرات الذى ينتهى بالزواج والمعيشة فى تبات ونبات وإنجاب الصبيان والبنات!! .

أما التوازى الزمنى في «سكان العالم الثان» فلقد ولد تعارضا ثانيا أكثر واقعية، وجاء محملا بنهاية تشاؤمية على الرغم من تبنى الكاتب لفكرة «السلام العالمى»، وهى الفكرة نفسها التى سعى إليها «إيهاب الأزهرى» فى «الكوكب الملعون».

«فمدينة القاع» بتطورها وتبنيها لفكرة فرض السلام العالمى بالقوة هى المدينة المثالية (اليوتوبيا) التى يتمناها الكاتب لسكان الأرض. ولكن تسابق التسلح وتجدد الحروب في بقاع الأرض .. كل هذا جعل الكاتب يتخلى عن

٤٦) الكوكب الملعون/ ص ٢٥٤/ إيهاب الأزهرى/ دار الزهراء ١٩٨٧ .

النهاية الوردية التى جاءت فى «الكوكب الملعون» حيث جعل الضربة المباغتة لسكان مدينة القاع قد أجلت حلم «السلام العالمى» ولكنها لم تقض عليه قضاء مبرما إذ جعل مجموعة من «سكان مدينة القاع» يفرون من الضربة المباغتة ليبقى معهم الأمل القادم المتجدد فى سلام عالمى آت .

لقد أفرز التوازى الزمنى انعكاساته على الرؤى الطوباوية فى روايتى «الكوكب الملعون» و «سكان العالم الثانى» حيث استطاع الكاتبان إيجاد حلول للمشكلات المجتمعية والسياسية فى كوكب الأرض من خلال يوتوبيا «كوكب المريخ» فى رواية «الكوكب الملعون» ومدينة القاع فى رواية «سكان العالم الثانى» .

إن تطلع السيد «هومر» إلى «رفات جده» لهو خروج نفسى إلى ذكريات في الماضى الآمن تخفف عنه حدة الرتابة والضيق الذى يعتصره اعتصارا. وخروج هومر على الآلية والمألوف عرضه إلي المساءلة فى «غرفة التحقيقات الآلية»، وعندما تحدث السيد هومر عن رغبته فى الحرية والتصرف العفوى (فقد اعتبر بعضهم أن السيد قد أثار قضايا شاذة فى مناقشته مع مندوب النظام العام .. قضايا كمالية، ليس من الصحى أبدا أن تلقى علانية على كل المستويات الجماهيرية ... ولم يذكر سببا واحدا مقنعا لتصرفه الغريب)(٤٧)، لقد رأى النظام أن خروج السيد «هومر» عودة تبقرية إلى المراهقة البشرية.

أما زوجة «هومر» السيدة «ليان» فهى تحاول أن تجد مخرجا لحالة زوجها لإعادته إلي آلية الزمن، ولتخرجه من زمن الفعالية النفسية التى يبذلها ليعيد انسجام نفسه مع الطبيعة التى حرمها بآلية الزمن ورتابته المضنية. فهى تفكر فى مناقشته لتفريغ شحناته النفسية، وتفكر فى تغيير «ديكور» نظام المسكن ثم هى أخيرا تدعوه لممارسة الجنس مع غيرها ليجدد نشاطه ويعود إلي حالته.

وحالة «هومر» تزايدت يوما بعد يوم، بل واجتذب بعض الأتباع وخرجوا

---

٤٧) السابق/ ص ٦١.

من «عصر العسل» إلى الأرض إلى الطبيعة الأم .. هروب من آلية الزمن ورتابة الحياة المتكررة. وعندما يفشل «هومر» فى رحلته ويحاول العودة فلا يستجاب له، والكاتب ينتصر للآلية - طبيعة العصر - ويرمز لخروج هومر من «عصر العسل» بخروج آدم من الجنة .. .

(.. وذات يوم كان أحد المواطنين يتنزه مع صديقته فى سيارتهما الهوائية .. فشاهدا من خلف الزجاج السميك رجلا مشعث الملابس، رث الهيئة، يبدو متهالكا خارج البوابة، وهو يدق على زجاجها بكلتا يديه فى يأس.

ودققت المرأة النظر وقالت لرجلها :

- أنظر هناك .. أليس هذا هو هومر رجل السبانخ .. ؟

- وقال الرجل وهو يشيح بوجهه :

- نعم إنه هو .. هيا بنا نبتعد عن هذا المكان ..

وقالت المرأة بأسف وهى تتبعه مبتعدة :

- أمازال يدق الباب؟ هل نسى أن الزمن لا يعود إلى الوراء)(٤٨).

وجاءت رواية «الكوكب الملعون» امتدادا زمنيا لرواية «سكان العالم الثانى» حيث حاول «نهاد شريف» إحلال السلام العالمى بقوة علماء مدينة القاع خوفا من الحرب العالمية الثالثة المتوقعة ... ثم جاءت رواية «الكوكب الملعون» لتفترض وجود حرب هيدروجينية قد وقعت بالفعل ولتكن فرصة لاستعراض السلبيات ونشعر بالتعارض الثنائى يفرض نفسه فى مخيلة المتلقى فكل السلبيات فى كوكب المريخ حلولها فى كوكب الأرض [المصالحة والعودة إلى الطبيعة والمشاعر الإنسانية]، وسلبيات كوكب الأرض حلولها فى كوكب المريخ (التطور العلمى والتكنولوجى). والمقولة التى تردد أن رواية الخيال العلمى بدأت بالاتجاه الواقعى - موفقة إلى حد بعيد - لأنها ارتبطت بالواقع ومشكلاته حيث بحثت عن البدائل الواقعية بنظرة مستقبلية .

****

٤٨) السابق/ ص ٢٢٨.

٤ - آلية الزمن:

تكاد تتفق الرؤى الطوباوية فى قصص الخيال العلمى وعلى أن تطور الإنسان وآلاته سيصل إلى درجة سيطرة الآلة وتشيؤ الإنسان وتجريده من مشاعره الإنسانية المتعارف عليها. وكثيرا ما يتجه الصراع إلى مواجهة بين العاطفة والعلم .. وهذا الصراع نجده فى رواية «السيد من حقل السبانخ» «لصبرى موسى» حيث إن مجموعة تميل ميلا عاطفيا نحو الانفتاح على الطبيعة والعودة للأرض الأم، ومجموعة أخرى ترغب فى الانفتاح على الفضاء وتميل ميلا علميا وما يهمنا هنا ليس الصراع فى حد ذاته وإنما دوافع هذا الصراع. وبالبحث نكتشف أن آلية الزمن ورتابته وتكرار حوادثه هى التى دفعت إلى الميل العاطفى نحو الانفتاح على الطبيعة، وكان السيد «هومر» أحد أولئك الذين رغبوا فى العودة إلى الأرض فما الذى دفع السيد «هومر» إلى هذا الاتجاه ؟.

إن إدراك الزمن والإحساس به يكون من خلال متغيرات الأشياء فنشعر بمرور الوقت وانسياب الزمن إلا أن الانضباط الزائد والتكرار دفع السيد هومر إلى الإحساس بآلية الزمن، وخشى أن يفقد إنسانيته ويتحول بفعل الزمن ورتابته وآليته إلى شئ وإلى أداة، مجرد أداة. أراد «هومر» أن يكتشف ذاته فتعمد الثورة على آلية الزمن ورتابة الحياة وتكرار الأحداث، فتخلف عن المركبة، ولم يعد إلى البيت إنها لحظة توقف ومراجعة فى ديمومة الزمن الدائرية المتحفظ عليها بالتكرار والآلية (لشد ما هى حياة يومية كئيبة، ولولا الدقائق القليلة التى يمشى فيها من عنبره فى الحقل إلى موقف السيارات .. ومن كبسولته إلى باب المصعد .. وفى الردهات .. لتجمدت عظامه وتخشبت)(٤٩).

و«صبرى موسى» ليس أول من حدثنا عن آلية الزمن وانعكاساتها النفسية

---

٤٩) السيد من حقل السبانخ/ ص١٢/ صبرى موسى/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧.

على شخوص العمل القصصى فلقد سبقه الحكيم ونهاد شريف فضلا عن كتاب أوربا، الذين طوروا الفكرة لدرجة وصلت إلى صراع بين الإنسان والإنسان الآلى الذى أصبح يطالب بحقوقه هو الآخر.

واستخدام «صبرى موسى» للامتداد الأفقى للزمن كان مناسبا لتجسيد آلية الزمن الذى أصبحت مسيرته لا تزيد عن خط مستقيم يصل بين نقطتين تكررت الرحلة بين النقطتين يوميا تماما كما تكررت رحلة «هومر» اليومية حتى أصبح اليوم هو أمس هو غد دونما تغيير وهذا التشابه دافعه التكرار، وأصبح الفعل آليا والفاعل أداة منفذة فى إطار مكانى معين، فالبطل فى حركة ظاهرية ولكنه فى ثبات جوهرى فهو كمن يتقدم خطوة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف فما تقدم إلا ليتأخر فهو فى ثبات، ومن ثم كانت ثورة هومر تتركز فى البحث فى داخله عن فعل مغير للذات والجوهر ويلتحم مع الطبيعة ليعود إلى إنسانيته المفقودة بفعل آلية الزمن ورتباته .

ونلاحظ أن للرواية هيكلها الدائرى إذ يعود «هومر» إلى نقطة الانطلاق فى نهاية الرواية وهذا البناء يتناسب إلى حد كبير مع آلية الزمن وتكرار الإيقاع المنتظم المسيطر على التحركات فى (عصر العسل) داخل رواية «السيد من حقل السبانخ».

وعلى الرغم من المبررات النفسية القوية التى نتج عنها فعل - خروج هومر - إلا أن العوائق الطبيعية كانت أقوى من الدوافع النفسية فاضطر - هومر- إلى العودة من حيث أتى ليُتم بعودة دائرية البناء الروائى .

****

* المرأة والمثال الوظائفى:

نستطيع القول بأن حجم المرأة وتشكلها الفنى فى رواية الخيال العلمى لا يزيد عن كونها مجرد مثال وظيفى، ونعنى بكلمة «وظيفة» ما قصده الشكليون بقولهم (الوظيفة هى عمل الفاعل معرفا من حيث معناه فى سير الحكاية)(٥٠) بمعنى أن الحدث يعتبر وظيفة (مادام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التى تبرره، ومن الأحداث اللاحقة التى تنتج عنه»(٥١).

وإذا كانت الحبكة الروائية عبارة عن إطار مركب تتوزع فيه الوظائف فى تسلسل فنى مدفوع إلى غاية واحدة، فإن حجم المرأة فى رواية الخيال العلمى لا يزيد عن مجرد وظيفة تكميلية داخل البناء الروائى، وغالبا ما تكون وسيلة شئ ما، وليست غاية فى حد ذاتها، ومن هنا فإن «المرأة برصيدها الفعال فى الرواية التقليدية لما لها من تأثيرات نفسانية يتولد عنها الفعل، بل وربما تشارك فى تشكيل رد الفعل ... نقول إن هذا الحجم الإيجابى للمرأة مفقود تماما فى رواية الخيال العلمى .

ولو أننا استعرنا التقسيمات الكلاسية لشخوص العمل القصصى فإننا يمكن أن نقول إن المرأة في رواية الخيال العلمى شخصية ثانوية مسطحة.

وغالبا ما يشعر الباحث بأن المرأة يأتى بها الروائى حلية لتخفيف حدة الوصف العلمى الدقيق للآليات المعقدة، ويذكرنا استخدام المرأة على هذا النحو في رواية الخيال العلمى بروايات «جورجى زيدان» التاريخية التى كان يصطنع فيها قصة غرامية تخفف من حدة السرد التاريخى الجاف، فكانت وسيلة جذب للقارئ ويحاول غرسها بطريقة انتزاعية، بحيث إننا لو نحينا القصص الغرامية من أعمال «جورجى زيدان» فنحن أمام تاريخ بحت.

أما فى رواية الخيال العلمى هنا فإننا قبل تنحية المرأة وعلاقتها العاطفية وبعد تنحيتها فالأمر لا يختلف كثيرا، لأن وظيفتها تكميلية لحدث، وليست

---

(٥٠) فلاديمير بروب: بنيوية الحكاية الشعبية, morphologie du conte poetique/ seuil, 1965/1970/ Points 1973 .

(٥١) مدخل إلى نظرية القصة/ ص٢٠. والنص السابق مقتبس من الصفحة نفسها أيضا .

حدثا أساسيا فى البناء.

ففى رواية «الشئ» - مثلا - يفتعل «نهاد» قصة حب بين ضابط وصحفية هى «إيمان» ويجعل لهما قصة حب قديمة منذ كانا فى الجامعة، ولا تزيد مهمة هذه العلاقة أكثر من أن الضابط أتاح لـ «إيمان» حضور الاجتماع خفية «.. وحين طلبت منى التخفى والتسلل إلى القاعة لأرداء ما سمته بواجبها الصحفى انصعت لها مسحورا»[٥٢]. فدور المرأة هنا «إيمان» دور وظيفى فحبها أتاح لها التسلل داخل القاعة لتعرف ما سيدور فى الاجتماع. ولو أننا حذفنا جزئية الحب بين «إيمان» الصحفية والضابط لما تأثرت الرواية على الإطلاق مما يدل على أن الدور الوظائفى لعلاقة الحب هنا سطحى للغاية .

أما فى رواية «سكان العالم الثانى» فإن العلاقة العاطفية الطارئة بين «شادى» المصرى و «ماهيتاب» فى مدينة القاع سخرها الكاتب أيضا لبنية الرواية، وأصبح لهذه العلاقة دورها الوظيفى المتمثل فى استعراض ردود الفعل المختلفة فى الأرض وفى مدينة القاع بعد الهجوم الغادر على سكان «مدينة القاع» الذين توافدوا إلى شاطئ فى استراليا وكانوا يزمعون الإقامة هناك لرفاهية البشرية. وردود الفعل (الوظيفة الفنية لعلاقة شادى وماهيتاب) نفهمها من تلك الرسائل المتبادلة بينهما فى نهاية الرواية، ولا تسأل عن وسيلة انتقال وتبادل تلك الرسائل بينهما .

وفى «قاهر الزمن» رغب المؤلف فى توزيع الأضواء حتى لا يركز بطريقة رأسية على جهود د.حليم صبرون ونشاطه العلمى فأنشأ علاقة حب بين فتاة الفيللا وبين الصحفى المغامر «كامل» وأصبحت الفتاة «وظيفة فنية» لتوزيع الأضواء على ما يجرى من أحداث داخل فيللا «حليم صبرون». وأصبحت طموحات رجال الفيللا فى الفتاة ضوءا جديدا يتبادل الظهور مع نشاط «د. حليم صبرون»، وليخفف بهذا الضوء الطارئ حدة الوصف التفصيلى لتجارب د.«حليم صبرون».

أما فى رواية «العنكبوت» فكادت تخلو من المرأة اللهم إلا ظهور

---

٥٢) الشئ/ ص٨٣.

«خطيبة» راغب دميان التى استدرجها ليستخلص من رأسها الأكسير لتصبح المرأة هنا مجرد مثال وظيفى مثلها مثل كل الضحايا السابقة عليها، ويختفى حجم المرأة الأنثى أو المرأة العاشقة.

وفى «السيد من حقل السبانخ» تلعب المرأة - زوجة هومر - دورا ثانويا حيث تحاول التخفيف من أزمة زوجها (وهذه وظيفتها الفنية داخل الرواية) وتختفى فاعليتها لأنها تفشل فى إعادة التوازن النفسى لزوجها «هومر».

أما فى رواية «الكوكب الملعون» فتختفى المرأة تماما، ولم تعد تظفر حتى بمثال وظائفى محدود.

وعندما نأتى إلى رواية «رجل تحت الصفر»[٥٣] نجد أكبر حجم لمشاركة المرأة فى البناء الفنى على غير ما اعتدناه فى رواية الخيال العلمى. حيث نجد «روزيتا» امرأة بين عالمين د. شاهين و د.عبدالكريم، وهى تلتزم بوجه أحادى حيث تخلص لحب د. شاهين ومن ثم ترفض الاستجابة للدكتور عبدالكريم حتى بعد اختفاء د. شاهين. وعلى الرغم من الدور الأحادى الوظائفى الذى ظهرت فيه «روزيتا» إلا أن وجودها قد حرك المشاعر فتحركت الأحداث تبعا لذلك، ومن ثم فكل وحدة وظيفية تشعر بأن العاطفة هى التى شكلت وجودها:

* حب د. عبدالكريم لروزيتا دفعه لإقناع د. شاهين لإتمام التجربة؛ لكى يختفى ويفوز من بعده بروزيتا.
* موت د. عبدالكريم نتيجة حتمية لمحاولته الشاذة للفوز بروزيتا وإبعاد د. شاهين ومن ثم كان سكون د. شاهين للشمس رمزا للعمل المضيئ على مستوى العلم ورمزا للدفء على مستوى العاطفة.

وفى مناجاة «روزيتا» حبيبها المختفى د. شاهين يتجدد دورها الوظائفى الإيجابى - هنا - حيث تحمل أحد أطراف الصراع (العاطفة) فى مقابل (العلم) تقول: «لماذا سكنت الشمس يا حبيبى، وقلبى أكثر اتساعا لك وأكثر ضوءا .. وأكثر حنوا عليك من الشمس .. .

وتهمس فى الغروب قائلة:

---

٥٣) رجل تحت الصفر/ مصطفى محمود .

أيها النور الأب .. متى تأخذنى إليك؟ أريد أن ألقاه لأحادثه وأهمس فى أذنه .. فإن هذا العالم العظيم مكتشف الحقيقة، لم يكتشف أنوار قلب امرأة كانت تعيش بجواره] (٥٤).

وإذا ما نظرنا بتأن سنشعر أن شخصية «روزيتا» نفسها غير مؤثرة وغير فاعلة بطريقة مباشرة، فهى مثلا حاولت أن تثنى د.شاهين عن تجربته حتى لا تنتقده ويخلص لها ... ولكنها فشلت، لأن د. شاهين غلبت دوافعه العلمية نزواته البشرية فخلص للعلم. ومن ناحية أخرى يمكننا القول بأن نزوات د. عبدالكريم وأنانيته قد حركت الأحداث بفعالية واضحة .

وعلى الرغم من اقتناعنا بأن المرأة هنا ـ روزيتا ـ غير فاعلة بطريقة مباشرة، إلا أننا لا نستطيع عزلها عن الرواية، لأن ذلك سيحدث خللا فى البنية الفنية، وهذا يترجم لنا تعدد الوحدات الوظيفية لـ روزيتا فى هذه الرواية، فهى (العاشقة/المعشوقة/ المدافعة عن العاطفة ـ كما نفهم من مناجاتها لشاهين ..).

وجل القول أن المرأة جيئ بها غالبا لتوزيع الأضواء الأفقية بدلا من التركيز على الطريقة الرأسية، ومن ثم تحجّم دورها، وفى رواية أخرى تأتى لتخفيف حدة الوصف المسهب للآليات، وهى قبل هذا وبعد هذا شخصية من شخوص روايات الخيال العلمى التى لا تحتفل بالشخصية فتصفها وتحللها لأنها تكتفى بتقديم نموذج بشرى وهنا تصبح المسميات للشخوص (أحمد/على/روزيتا ...) معادلا للأرقام الدالة على شخوص أيضا (رقم ٩١ .. رقم ١٢٠ ...) كما نجد ذلك فى أكثر روايات الخيال العلمى العربية، ومن قبلها الروايات الأوربية التى تسعى إلى تشيؤ الإنسان فتسلبه خصائصه الذاتية المميزة له، ومن ثم يصبح وجوده فى الرواية لأداء وظيفة فنية محدودة فى البناء الفنى لرواية الخيال العلمى، فإن المرأة بخاصة أكثر ضيقا لأن مشاركتها محدودة وفاعليتها نادرة كما رأينا .

****

٥٤) رجل تحت الصفر/ ص١١٣/ مصطفى محمود/ طبعة بيروت ١٩٧٤.

*** التحولات السردية:**

إن الباحث فى التحولات السردية فى روايات الخيال العلمى سيدرك إلى أى مدى أسهمت تلك التحولات السردية فى تحديد البنية التقليدية لرواية الخيال العلمى، حتى أننا نستطيع القول إن البنية الفنية لروايات الخيال العلمى التى بين أيدينا جاءت كلها فى شكول تقليدية تعتمد على حبكة ذات (بداية ووسط ونهاية)، وتعكس الواقع فى مرايا صافية متفائلة أحيانا أو فى مرايا معتمة فى حين آخر إذا ما استشعروا بخطر الحرب العالمية الثالثة الآتية. ولذلك اعتقد أن البناء الفنى التقليدى لم يتناسب مع طموحات النظرة المستقبلية فى رواية الخيال العلمى، وكان على كاتب الخيال العلمى الذى يتمتع برؤية مستقبلية طوباوية أن يبحث بالجدية نفسها عن شكل فنى جديد يأتمنه على رؤاه المستقبلية، وطموحاته العلمية.

وإذا كنا سنحاول استعراض طرق السرد وتأثيرها على البناء الفنى فسوف ننظر إلى السارد بالقدر نفسه الذى يستوقفنا مع السرد؛ لأن السرد هو العملية التى يقوم بها (الراوى) وينتج عنها النص القصصى المسرود بخطابه القصصى وبحكايته. فعملية السرد إذن تتعلق بذات السارد المنتج للسرد. وعلاقة السارد بالرواية تتمثل فى علاقتين[٥٥]:

- إما أن نجد السارد غريبا عن الحكاية.
- أو نجد السارد متضمنا فى الحكاية.

وبالطبع فالسارد الغريب عن الحكاية تكون روايته أكثر فنية من السارد المتضمن فى الحكاية سواء ظهر بدور البطولة أو لعب دورا ثانويا. وإذا استعرضنا وجود السارد فى روايات الخيال العلمى، فيمكننا القول بأن رواية «قاهر الزمن» و «العنكبوت» نجد فيهما السارد المتضمن حيث إن العملين قدما فى صورة مذكرات ففى «قاهر الزمن» نجد هذا الصحفى المغامر الذى

---

(٥٥) راجع مدخل إلى نظرية القصة/ دار الشئون الثقافية العامة بالشتراك مع الدار التونسية للنشر.

يسعى جاهدا حتى يسكن فيللا «حليم صبرون» سعيا وراء تفسير الغموض المسيطر على المكان. ولما تمكن «كامل» من دخول الفيللا ومعايشة د. حليم لجأ إلى طريقة اليوميات فى العرض فنجده يسجل الأحداث معنونة مؤرخة كالآتى [السبت ٢٠ يناير ١٩٥١ ... / الأحد ٢١ يناير ١٩٥١ ... الإثنين ٢٢ يناير ١٩٥١ .. / الثلاثاء ٢٣ يناير ١٩٥١ ...] فالسارد «كامل» يجعل من نفسه مركزا للأحداث ومسجلا لها على الرغم من أن البطولة يحتكرها د. «حليم صبرون».

وفى رواية «العنكبوت» نجد السارد المتضمن أيضا وهو د.«م. داود». الذى يكتب مذكراته فهو البطل وهو السارد المتضمن ومن ثم يكثر حديثه لنا بضمير المتكلم (أنا)، واستعمال الكاتب للضمير «أنا» إنما هى محاولة لجعلنا ننسى وجود الراوى(ونحن إذ نكتشف وجود الراوى بتحليل طرق الرواي، فإننا نكتشف فى الوقت نفسه الصفة الحسية الأساسية لضمير المخاطب)(٥٦)، وعموما فالضمير «أنا» فى هذه الرواية يختلف عن «أنا» في الخطاب الأسلوبى، لأننا عندما نتقدم فى قراءة الرواية نكتشف أن الأمر يتعلق بشخص آخر كان محجوبا عنا وهو «راغب دميان» وندرك أن الرواية التى يرويها «د.م. داود» ليست قصته الخاصة، بل هى مغامرة ينقل القارئ إليها من خلال تتابع أحداث بالضرورة طالما نجح الدكتور م. داود فى التمهيد بتقديم فروضات علمية يسعى من ورائها إلى الوصول إلى نتيجة تفسر له الحالة الشاذة لـ «راغب دميان» .

أما السارد الغريب عن الحكاية فنجده فى روايات «سكان العالم الثانى/ السيد من حقل السبانخ/ الشئ ...»، ولما كان السارد غريبا فكانت هذه الروايات ذات بناء فنى أفضل، لأن الرواى هنا يختفى ويترك لأبطاله حرية الحركة، ويصبح السارد كحامل الكاميرا يتوجه لتسجيل لقطات متباينة، ويصبح دوره هنا التنسيق الإبلاغ، وهذا التنسيق لن يأتى فى خط طولى

---

٥٦) بحوث فى الرواية الجديدة/ ص٧٤.

مستقيم لأن هذا غالبا ما يكون فى حالة السارد المتضمن .. وهنا نلتقى مع السارد الغريب بتوزيع الأضواء وبالخطوط المتوازية والمتقاطعة. ففى رواية «الشئ» مثلا وعلى الرغم من وثائقية العرض «إثبات التاريخ والساعة .. » فإن السارد الغريب يتحرك بوعى لتوزيع الأضواء على اللقطات من جنبات مختلفة لنخلص فى النهاية برؤية صورة متكاملة الأبعاد غنية الظلال. فلما كان «ظهور الشئ» رأينا تحركات الوحدات السردية كالآتى:

- استفهامات الناس حول هذا الشئ وعن هويته .
- ردود الفعل
    * على مستوى الأفراد (الفلاح/ الصحفى/ الموظف..).
    * على مستوى الدولة (تحركات مصرية للتحفظ عليه ..).
    * على المستوى الدولى (محاولات ضربة أو محادثته ..).
    * على مستوى شعوب العالم
        ١ - آراء علماء الدين .
        ٢ - آراء علماء الفلك .
        ٣ - آراء علماء السياسة والعسكريين
    * مصر ملتقى الأبصار .
    * اختفاء غامض ومفاجئ للشئ.

أما فى رواية «سكان العالم الثانى» فاهتز البناء الفنى لتنوع طرق السرد وتنوع حجم السارد فى الرواية التى تبدأ بالسارد الغريب الذى يتحرك بوعى لرصد آثار الرسالة على شعوب ودول العالم .. وعندما يتحرك الممثلون الثلاثة لدول عدم الانحياز نحو مدينة القاع نلتقى بالسارد المتضمن وتبعا لذلك تعرض الأحداث بطريقة اليوميات ويقوم «شادى» بهذه المهمة، وعندما تحدث ضربة مفاجئة لرجالات «مدينة القاع» نلتقى بعرض وثائقى فيه السارد المتضمن، وذلك من خلال الرسائل المتبادلة بين «شادى» و «ماهيتاب» .

وإذا كانت مهمة السارد تتمثل فى (وظيفة تنسيق/ وظيفة إبلاغ/ وظيفة

تأثيرية/ وظيفة أيديولوجية ..). وهذه الوظيفة الأخيرة تكاد تنعدم فى روايات الخيال العلمى لأن النشاط التفسيرى والتأويلى نادر لعدم اعتماد هذه الروايات على التحليل النفسى، بينما تتجسم الوظيفة التأثيرية للسارد وتتضخم فى روايات النوع، لأنه يبذل جهدا فائقا لادماج القارئ فى عالمه ولإقناع القارئ بإمكانية الحدوث، وهذا يضطره إلى مزيد من الوصف الدقيق. حتى ينسج خيوطا فى مدى تخيلنا تساعدنا على إتمام التصور لعالمه الخاص .

١ ـ السرد المتقدم :

وهو سرد يأتى بصيغة المستقبل، ويعتمد على الاستطلاع وقد يبدو للقارئ منذ الوهلة الأولى أن يدرج أكثر قصص الخيال العلمى تحت ما يسمى بالسرد المتقدم، ولكن الباحث فى الروايات العربية لأدب النوع يكتشف أن هذا السرد المتقدم لا وجود له فى هذه الروايات حتى تلك التى حددت تاريخا مستقبليا (١٩٩٩ .. أو فى سنة مليون ..) لأننا لا نحتكم إلي السرد المتقدم بزمن أحداث الرواية، (بل العلاقة التى تربط بين زمن السرد وزمن الحكاية فى نطاق النص القصصى)[٥٧] وعلى هذا عندما نستطلع السرد فى روايات الخيال العلمى سنجدها بصيغة الماضى، وحتى ما جاء بصيغة المستقبل فهو فى نطاق تبعية السرد نفسه أى (أن مستقبل الماضي هو بدوره ماض بالنسبة لزمن السرد) .

٢ ـ السرد التابع:

وهو النمط الأكثر انتشارا فى الروايات هنا، لأنه أسهل الطرق الفنية فى العرض، وهناك روايات تبدأ بتقريرية حدث قد مضى ومثالنا فى ذلك رواية «قاهر الزمن» التى يبدأها الكاتب بحيلة فنية تؤكد تقريرية السرد التابع عندما يفترض أن روايته هذه ـ قاهر الزمن ـ إنما هى أوراق قام بتحقيقها (القاهرة فى أول يناير ٢٣٠١).

(٥٧) مدخل إلى نظرية القصة/ ص٩٨ .

هذه السطور هى خلاصة أمينة لكلمات تمت بتصحيحها وضبطها .. وذلك عن مجموعة من الأوراق القديمة البالية ... وكانت الأصول موضوعة بداخل علبة حديدية بالغة الثقل ..)[٥٨]. أما فى «العنكبوت» فيقدمها المؤلف فى صورة المذكرات، يقول د. م. داود «.. جاء الوقت لأتكلم وأسطر فى هذه الأوراق خفايا هذه السنوات الرهيبة التى عشتها .. وأكشف ذلك السر)[٥٩].

أما رواية (السيد من حقل السبانخ) فعلى الرغم من الرؤية المستقبلية إلا أن الكاتب يسلك طريق السرد التابع فيبدأ الرواية بقوله «مشى السيد متضايقا جدا ... وكانت ذراعاه محبوستين فى ذلك التزاحم من جانبيه .. وكانت خطواته قصيرة مقيدة..)[٦٠]. وتوقفنا الموجز مع السرد المتقدم والسرد التابع .. الآنى .. إنما لتحديد زمنية السرد فى روايات الخيال العلمى .

٣ ـ السرد الوثائقى :

عندما ذكرت (فالنتينا إيفاشيفا) أن الاتجاه نحو التأليف الوثائقى مظهر من مظاهر التأثير القوى على أدب المناهج العلمية وهذا النوع من التأليف (يعتبر اتجاها من اتجاهات أدب اليوم الذى يعكس الرابطة بين العلم والتكنولوجيا والفن فى النصف الأخير من القرن العشرين)[٦١].

ورواية الخيال العلمى جاءت امتدادا لهذا الاتجاه الوثائقى الحامل لروح الاتحاد العلمى؛ لأن رواية الخيال العلمى هى الوليد الشرعى لهذا العصر، ومن ثم فإن الأقاويل العلمية البرهانية تقترب من اللغة الانفعالية التخيلية، وأن *العالم الخيالى تربطه وثائق قوية بالتنظيم الواقعى للمدى المأهول في رواية* الخيال العلمى، ويصبح دور السرد هو تسديد المساحة وتنظيم المسافة بطريقة فنية مناسبة .

---

٥٨) قاهر الزمن/ ص٧.

٥٩) العنكبوت/ ص٦.

٦٠) السيد من حقل السبانخ/ ص٩ .

٦١) الثورة التكنولوجية والأدب/ ص٣٥.

والحق أن كتاب الخيال العلمى لجأوا إلى طرق تقليدية فى السرد مثل (طريقة المذكرات/ المناظرات/ الرسائل/ اليوميات ...) وكلها يمكن أن تندرج تحت ما يمكن تسميته بالسرد الوثائقى .

والتساؤل الذى يفرض نفسه مقدما: لماذا لجأ رواة الخيال العلمى إلى الوثائقية؟ اعتقد أن تغير طبيعة الصراع فى الرواية العلمية عنه فى الرواية التقليدية قد شكل جزءا كبيرا من دوافع الوثائقية فى السرد حيث إننا فى رواية الخيال العلمى لا نلتقى بصراع تقليدى بين العاطفة والواجب أو بصراع طبقى تترجم فيه حجوم النزوات الإنسانية، إننا نلتقى بصراع آخر يعتمد على السباق العلمى كالذى نجده بين «راغب دميان» و «د. داود» فى العنكبوت. أو نلتقى بصراع فكرى من نوع جديد بين العاطفة والعلم، كالذى نجده فى «السيد من حقل السبانخ» حيث يولد تمرد «السيد هومر» هذا الصراع بين سكان «عصر العسل»، وتصبح قضيتهم هى الخيار بين الاتجاه العلمى نحو الفضاء أو العودة إلى الطبيعة الأم «الأرض»، وفى «قاهر الزمن» كان صراع د. حليم يتمثل فى تحديات الواقع أمام طموحات المستقبل (عصر حليم) الذى كان يحلم بتحقيقه فى المستقبل، والذى كان سيحل الكثير من المشكلات مثل المرض والعجز والإسكان .. .

ومثل هذه الأنواع من الصراعات تحتاج إلى كاتب مجدد ليظهرها بحجمها الطبيعى من خلال شكل فنى جديد، ولكن رواة الخيال العلمى شغلتهم الفكرة العلمية أو الرؤية المستقبلية أكثر من انشغالهم بالبحث عن شكل فنى جديد ومناسب، ومن هنا كان الاسترخاء والاستسلام لطرق سردية تقليدية (مذكرات/ يوميات ...) .

أما السبب الثانى الذى ألجأ رواة الخيال العلمى إلى السرد الوثائقى فهو حرص الكاتب على الامتداد الأفقى الذى يتسع للوصف المكثف والدقيق للأشياء والآلات ومن ثم كانت هذه الوسائل (اليوميات/ المناظرات/ الرسائل/ المذكرات) هى الأقدر على استيعاب الوصف المسهب، ولا سيما إن كانت

الرواية تقوم على تصوير «يوتوبيا» كاملة، فالروائى هنا يضطر غالبا إلى التفصيلات الدقيقة التى تساعد على تجسيم البناء بصورة متكاملة فى المدى التخيلى للقارئ المتلقى.

* اليوميات :

ونلتقى بها فى روايات «نهاد شريف» على وجه التحديد فى (قاهر الزمن/ سكان العالم الثانى/ الشئ) وقد نجد مبررا فنيا يصطنعه «نهاد» لليومات فى «قاهر الزمن» حيث إن د. حليم صبرون قد اختار «كامل» لهذه المهمة - مهمة تسجيل خطوات البحث ومراحله، وجاءت اليوميات مناسبة له لأنه صحفى.

أما اليوميات فى «الشئ» فهى تختلف، لأن المسجل لها هو السارد الغريب، والغرض الفنى من اليوميات كان التلاعب بمستويات الزمن الأرضى والفضائى، أما الزمن الفضائى فكان مجهولا «بدون تاريخ يعرفه البشر»، أما الزمن الأرضى فى اليوميات فهو يعكس التوتر الذى ساد بقاع الأرض منذ ظهور «الشئ» معلقا فى سماء مصر». وكلما تقدم السرد فى يومياته كلما تقاربت المستويات الزمنية بسبب تتابع الأحداث، فالسارد يبدأ بتسجيل أحداث اليوم الأول.. ثم اليوم الثانى .. ثم اليوم الثالث ..... أما فى اليوم السادس فنلتقى فيه بأكثر من حدث حيث زادت المتتاليات، وزاد الإحساس بضغط الزمن، وزاد التوتر «اليوم السادس الساعة ٣,١٥ فجرا.../ نفس اليوم الساعة ١٢ ظهرا .../ نفس اليوم ابتداء من الساعة ٢ مساء .../ نفس اليوم الساعة ٨,٣٠ ليلا .. / نفس اليوم الساعة ٨,٥٥ ليلا ..» وكل فترة زمنية فى اليوم السادس تحمل حدثا جديدا يترجم ردود الفعل المحلية والعالمية إثر ظهور «الشئ».

والملاحظ أن اليوميات جاءت فى العملية مقرونة بالتاريخ بل وبالزمن مما يعزز وثائقيتها وهى سمة علمية تتناسب والخيال العلمى .

* **الرسائل:**

وهى وسيلة سردية معقدة ولا سيما إن انبثقت من أطراف عديدة وشخصيات متنوعة، فالرسائل على هذا النحو هى المكونة للعقدة وهى جسد الحبكة لأنها تقوم بدور تأثيرى مباشر فى المرسل إليه فتخلق ردود فعل متباينة، ونجد مثالا لهذا السرد فى «ماجدولين» التى عربها مصطفى لطفى المنفلوطى.

أما فى روايات الخيال العلمى فإننا لا نجد الرواية الكاملة المعتمدة على الرسائل الموثقة، وإنما نجد ذلك فى نهاية رواية «سكان العالم الثانى» وهو هنا سرد مدرج - كما يسميه الفرنسيون Narration intercalee - حيث نلتقى برسائل متبادلة بين «شادى» المصرى، و «ماهيتاب» فى مدينة القاع. وتقوم الرسائل هنا بدور محدد فنيا حيث يتركز فى رسم ورصد ردود الفعل المختلفة بين سكان الأرض وسكان «مدينة القاع» بعد الضربة الغادرة المفاجئة لسكان «مدينة القاع»، ولا أعتقد أن عاطفة الحب قوت ونمت وسيطرت عند الطرفين لدرجة تدفعهما إلى التراسل، والدليل على ذلك أن الرسائل المتبادلة بينهما قد خلت من مظاهر العاطفة الجياشة.

ولنتساءل عن دوافع التراسل إذن إذ لم تكن عاطفة الحب هى الدافع القوى فهل الدافع - كما ذكرت - هو رصد رد الفعل عند سكان «مدينة القاع»، وإذا كان الأمر كذلك فلا شك أن الكاتب قد وقع فى تناقض بيّن، لأن التطور العلمى والتكنولوجى لسكان «مدينة القاع» قد خوّل لهم معرفة كل الأسرار الحربية لكبار الدول فهل هم عاجزون عن متابعة أخبار سكان الأرض حتى يعرفونها من رسائل «شادى» لماهيتاب. ولعل هذا يوصلنا إلى الاعتقاد بأن الدافع للتراسل حب قومى من الكاتب لبلده، حيث رغب فى استعراض آماله بنظرة مستقبلية لمصر فى الزمن الآتى، وجسد هذه الرغبة فى رسائل «شادى» الذى تحدث عن مصر وتطورها ومشاريعها !! .

وإدخال الرسائل فى السرد على هذا النحو ليس له أى مبرر موضوعى ولا فنى بل على العكس فقد أثر سلبيا على فنية الرواية، لأنه بذلك سدد كل الفراغات التى كان يمكن أن يسددها المتلقى بخياله الخاص، وكان ذلك يمكن أن يشغل القارئ لفترات طويلة بعد قراءة الرواية. ولعل الإصرار علي تسكين كل حدث في مكانه قد دفع الكاتب إلى شيوع الأسلوب الخطابى والإنشائى فى الرسائل بين «شادى وماهيتاب»، تقول «ماهيتاب فى الرسالة الرابعة في ٤/ ١٢/ ١٩٩٩ [عزيزى شادى ...

أكتب سطورى هذه على عجل .. ويعلم الله كم أبذل من جهد لأقوى على كتابتها ... بالطبع أنت قد علمت بالجريمة البربرية التى ارتكبت فى حقنا .. فى حق كل بشرى .. بل كل ما ينبض بالحياة بين ظهرانينا .. وأظن أنك منذ ذلك اليوم المشئوم فى هلع وأسى عظيم من أجلى ..)(٦٢). وفى رد شادى تسرى النوازع نفسها يقول: [... إليها بكل مالاقاه شبابها الغض من قسوة ومعاناة ... وإلى أن يحين خلاص روحها وسط تحرر ملايين الأرواح البشرية على جرم الأرض المرتعدة... إلى الغريزة الأثيرة الصغيرة على مجابهة نوازع الشر الراسخة أبدا فى نفوسنا .. نوازع التدمير السارية دواما فى دمائنا ..)(٦٣).

وعلى هذا فإن الباحث لا يتفق مع ما ذهب إليه «محمود قاسم» فى كتابه المخطوط عن الخيال العلمى(٦٤) والذى قال فيه (إن الحب الرومانسى بين شادى وماهيتاب لم يكن رومانسيا ـ كما تصور الكاتب ـ لأننا لو وازنا بين حجم الذاتية المترجمة لعاطفة الحب والموضوعية المتصلة بعضوية المادة الرسائلية فى جسم الرواية، لتفوقت الموضوعية، ولاكتشفنا أن حجم العاطفة فى الرسائل لا يتعدى البدايات والنهايات التقليدية المجاملة ـ غالبا.

ومن ناحية أخرى فـ «ماهيتاب» هنا تُعرف بمكانها الرامز أكثر مما تعرف

٦٢) سكان العالم الثانى/ ص١٧٨.

٦٣) السابق/ ص١٨٩.

٦٤) الخيال العلمى أدب القرن العشرين ـ كتاب مخطوط لمحمود قاسم.

بحجمها الأنثوى في الرواية، ولو أعاد «محمود قاسم» قراءة الرسالة الأخيرة - مثلا - من «شادى» إلى «ماهيتاب» لقدر حجم المضمون الرامز لـ «ماهيتاب» ذاتها:

«إلى العزيزة الأثيرة ماهيتاب ..

إليها أينما تكون ... إلى متى نتلقى كلماتى هذه ..»(٦٥).

وفى نهاية الرسالة: «.. ودمت لى يا حبى الأوحد ترعاك عين الإله .. فى مقرك الحصين بصدرى ..»(٦٦).

فـ «ماهيتاب» ومدينة القاع إنما هى رموز للخلاص المنتظر ... السلام كفكرة مستقرة فى صدر «شادى» أو «نهاد شريف» حيث ألحت عليه الفكرة بطريقة طاغية فتسربت إلى أكثر إبداعاته القصصية.

و «نهاد شريف» عندما تتأبى عليه طرق العرض نراه يلجأ إلي الرسائل والبرقيات كوسيلة توثيقية من ناحية، وهى المكان المناسب لبسط الأسلوب العلمى التقريرى الجاف، ففى بداية «سكان العالم الثانى» يتلقى العالم (برقية شاردة) تثير الاستفهامات ثم يعتمد علي تلك البرقيات كوسيلة إبلاغ أولية من سكان «مدينة القاع» إلى سكان العالم الأرضى فهذه واحدة من البرقيات المجهولة (إلى سكرتارية المنظمة الدولية ... إلى ملوك ورؤساء وقادة دول العالم أجمع ... لكل المهتمين بمستقبل الجنس البشرى أن يتأكدوا من مدى مالدينا من قدرات تفوق كل تصور ... قد قررنا .. السماح باستقبال ثلاثة ممثلين عن دول الحياد (مصر - الهند - يوغسلافيا) .. يحضرون إلينا بمقرنا السرى ليروا كل شئ صراحة وعلى الطبيعة ...)(٦٧). لقد اتسعت الرسائل والبرقيات للوسائل التوثيقية التى تحتاجها طبيعة الكتابة فى مجال الخيال العلمى.

---

٦٥) سكان العالم الثانى ص١٨٩ .

٦٦) السابق/ ص ١٩١.

٦٧) سكان العلم الثانى/ ص١٧٨ .

* **المناظرات :**

لقد أصبحت وسيلة الصراع جانة فى روايات النوع، ولجأ الروائى إلى أقصر الطرق للتعبير عن الرأى، فبدلا من ابتكار الحوادث التى تعبر عن أطراف الصراع نلاحظ أن الروائى فى أدب النوع غالبا ما يلجأ إلى الخطب والمناظرات تماما كما لجأ إلى الرسائل والبرقيات .

وفى رواية «السيد من حقل السبانخ» لصبرى موسى يحدثنا عن هموم «السيد هومر» ومحاولات تمرده على النظام، ثم يُصعّد القضية لتصبح عامة وتطرح للمناقشة والمبارزة الكلامية، فالبعض يرغب فى العودة إلى الطبيعة الأرضية لصالحتها وللاستمتاع بها، والبعض الآخر يرى أن المسيرة العلمية تحتم الانطلاق نحو الفضاء. ولهذه القضية يجتمع المتناظرون (وقد انتصبت فى أرجاء المنصة صناديق الخطابة ... وقد وقف وراء بعضها السادة: مندوب النظام العام، ومندوب الصحة، ومندوب اللجنة المركزية للأمن .. بينما كانت الصناديق الأخرى خالية فى انتظار السادة المتناقشين، الذين أخذوا يصعدون إلى المنصة تباعا ...)[٦٨]. وهذه المناظرات تفرض علينا الأسلوب الخطابى الحماسى التقريرى، وهو سرد من الدرجة الثانية، لأنه متفرع من السرد الابتدائى الأصلى العارض لحالة السيد هومر .. ومهمة هذا السرد هنا مهمة تفسيرية أو هو لاحقة تفسيرية للقضية الأصلية.

والأسلوب الخطابى جاء محملا بسمات المناظرة، فالذى يدافع عن حالة السيد «هومر» يلجأ إلى الخطابة التقليدية حيث الاستفهامات والنداءات والتركيز على إثارة المشاعر .. قال «بروف» [... إنى أقف أمامكم الآن لأعلن .. أن هذه الحالات التى يعتبرها النظام شاذة ... إنما هى حالات طبيعية .. وأصحابها لا يزالون يحتفظون بالجوهر الحقيقى للبشرية ..! .

أيها الأخوة والأخوات ..

---

٦٨) السيد من حقل السبانخ/ ص١٦٣ .

إن تطور العقول الالكترونية يطرح علينا تحديا مخيفا ...

وإلى متى سيظل صالحا تعريف الإنسان بأنه حيوان عاقل فى حين تتجاوز العقول الصناعية قدرته وكفاءته؟ !

إننى أشعر بالأسى وأنا أعلن لكم الآن رأيى فى أن عصر العسل الذى نعيشه الآن هو عصر الخيبة الحقيقية للبشرية ..؟!](٦٩).

وإذا كانت المناظرة قد (استمرت ثلاثة أيام بلياليها)(٧٠)، فإن الأسلوب الخطابى فى المناظرة تنوع تبعا للفكرة التى يتبناها، فالطرف الثانى الذي يعارض العودة للطبيعة الأم، ويؤيد النظام فى التطور الفضائى كان أسلوبه - علميا - فهذا مندوب الصحة يرد على «بروف» فيقول [ها أنت تواصل لعبة الكلمات المثيرة أيها السيد بروف. وحوش جنسية ..! إنه تعبير جذاب .. ولكن هذه الوحوش التى تتكلم عنها تحقق الكثير من السعادة بتلك الرياضة الجنسية التى تمارسها فى صالونات الحب الحر .. لأن المتعة الجنسية متعة محركة .. إنها تقوم بتصريف الكهرباء الاحتكاكية أو الساكنة المخزونة فى العضلات - وهذا التصريف - .. يقوم بعملية تصفية للذهن والحواس .. وهى تعويض طبيعى عن الحرمان من الألم بعد أن حقق النظام للبشر الحماية الكاملة من كل الآلام القديمة ...)(٧١) وبالإضافة إلى هذا الأسلوب العلمى والمنطقى، فإن جانبا من المناظرات قد تحلى بأسلوب علمى أكثر دقة عندما تحدث العقل بالأرقام وهو يحاور السيد هوم ليثنيه عن محاولته:

(.. قال العقل فى برودة وثقة:

- لا تجعل بؤرة الإشعاع في دماغك تنطفئ

لا تدع جسدك يجرك إلى مجاهلك القديمة

الآن هو الأوان للنجاة النهائية من الخوف القديم .. والذنوب القديمة .. !

---

٦٩) السابق/ ص١٦٤.

٧٠) السابق/ ص١٨٠ .

٧١) السابق/ ص١٧٢.

وقال هومر وهو يميل بظهره على الأرض الخشبية بيأس:

- لا تكلمني بالألغاز .. لا تكلمنى بالألغاز ..

فمضى العقل يتكلم بالوثائق والأرقام ..

- إن ما توصل إليه العلم عن عمر كوكب الأرض موطن البشر يتراوح من ٣٠٠٠ مليون سنة إلى ٤٠٠٠ مليون سنة .... أما الزمن الذى يقدره العلم لظهور الكائنات الحية على هذه الأرض فيقدر بمائتى مليون سنة...)[٧٢] .

وكثرة المناظرات التى نقلت وجهات النظر بطريقة مباشرة تقريرية قد قللت من القيمة الفنية لهذه الرواية، ولا سيما وأن هذه المناظرات لم تتبن فكرة علمية جافة حتى تضطر المؤلف إلى هذا الاسترخاء السردى الذى قلل من قيمة البنية الفنية للرواية، لأن الصراع أصبح جدليا مباشرا مما جعلنا أمام بناء روائى يتداعى، فنحن أمام قطاعين فى الرواية، الأول يصف مظاهر الحياة المتطورة بعد ٣٠٠ سنة فى «عصر العسل» - كما يسميه - والقطاع الثانى استعراض لقضية السيد هومر والخلافات حولها (المؤيدون = المعارضون) وتنتهى بخروج السيد هومر إلى الأرض. فى القطاع الأول اضطر إلى الوصف الدقيق الكثير لأنه يرسم ملامح «عصر العسل» ، وفى القطاع الثانى غلبت المناظرات الفكرية على البناء الروائى، ولم نعد أمام أحداث تستدعى أحداثا أو فى مكان يتطلب مكانا - كما تتطلب الحبكة الروائية -، ولكننا أمام مبارزات كلامية وفكرية مباشرة. ويبقى فضل الكاتب فى قدرته على تنويع أسلوب الخطابة والمناظرة تبعا للفكرة المتناولة من قبل المناظر أو المناقش أو المحاور.

* المذكرات:

يقول «ربيو»: (عندما تصبح «الصورة/ الشئ» امتثالا - فى نفس لحظة إدراكها - حسيا تتحول إلى ذكرى. إن تكوين الذكرى لا يكون أبدا لاحقا لتكوين الإدراك الحسى، بل هو معاصر له، وبمجرد حدوث الإدراك الحسى

---

٧٢) السابق/ ص١٨٩ .

ترتسم ذكراه إلى جانبه) [٧٣].

وفى سلسلة السرد الوثائقى الذى أضفى على روايات الخيال العلمى نجد تقديم الرواية فى صورة مذكرات، ولكن المذكرات هنا جاءت ترجمة لإدراك خيالى وليس لإدراك حسى. إذ أن كاتب الخيال العلمى استطاع أن يدرك بخياله رؤية مكتملة الأطراف حيث حاول (د. مصطفى محمود ونهاد شريف) أن يمزجا بين الأقاويل العلمية البرهانية والرؤى التخييلية فى روايتين هما (العنكبوت/ قاهر الزمن) واستعانا بسرد وثائقى يعتمد علي تقديم الرواية فى صورة مذكرات، وصورة المذكرات تستتبع فنيا وجود السارد المتضمن، والسارد المتضمن فى الروايتين يكاد يحتكر البطولة؛ لأنه يحاول استجماع الخيوط الضوئية وتسليطها عليه ليصبح بؤرة الحدث ومحور التحركات الدرامية والعلمية.

والجمع بين المذكرات والسارد المتضمن يعنى مقدما تواضع البنية الفنية لأن الاعتماد علي الضمير «أنا» [«كامل» فى قاهر الزمن/ و د. داود فى «العنكبوت] يعنى أن القارئ سيجتاز مغاليق الرواية وغيهبها من خلال ضوء عمودى ورؤية رأسية .. وهذه الطريقة إن صلحت فى الروايات الذاتية، فإنها لا تصلح فى روايات الخيال العلمى. ويبدو أن الكاتبين انتبها إلى هذا المزلق الفنى فحاول كل منهما أن يتفاداه؛ لأن الرواية العلمية أحوج ما تكون إلى رؤية أفقية لتكوين خلفية وصفية حيث تتنادي الأماكن، وتظهر العلاقات بين شخوص الرواية.

أما «نهاد شريف» فإنه اجتاز الرؤية العمودية مبكرا فى بداية الرواية حيث لم يشرك «كامل» الصحفى فى الأحداث، ولم يدخله فيللا د.حليم صبرون إلا بعد أن هيأ المكان، وحدد العلاقات وأثار الغموض الذى أثار فضول «كامل» وجعله يقبل دعوة «حليم صبرون» من المرة الأولى. فهذه الرؤية الأفقية

٧٣) التخيل/ ص٤٠/ جان بول سارتر/ ترجمة د. نظمى لوقا/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢.

حددت الملامح والاتجاهات، وكان «كامل» فى موقف المراقب، مما أتاح للكاتب توزيع الأضواء في اتجاهات مختلفة، أما عندما أصبح «كامل» في موقف المشارك من داخل الفيللا فألقى إليه وعليه بكل الأضواء، ولنتحرك نحن القراء من خلال ذاتية «كامل» بما تسمح لنا مذكراته.

وفى «العنكبوت» كانت مهمة كسر الرؤية العمودية عكسية تماما، لأن الكاتب بدأ بما انتهى به «نهاد» حيث إن التحكم فى المسيرة الروائية هو صاحب المذكرات (السارد المتضمن) - د.م. داود. ومن ثم فالقارئ أسير لذاتيته ولتحركاته الوئيدة، وعندما يظهر «راغب دميان» بحالته الشاذة نظل مع السارد المتضمن د. داود فى اجتهاداته العلمية لتفسير الحالة، وكل الافتراضات الشيقة علميا تجبرنا علي تتبعه فى مسيرته العمودية المنفردة التى تحتكر الضوء كله فلا نرى سواه حتى أن «راغب دميان» نفسه - صاحب الحالة - يبدو ظلا من الظلال .

وتبدأ محاولات الرؤية الأفقية المحدودة عندما يتتبع د. «داود» «راغب دميان» ويكتشف جريمة قتل. فتتوزع الأضواء ولكن فى نطاق محدود أيضا لأن د. دواود يسيطر على الموقف فى مذكراته هذى، فلا نرى إلا ما يريد، ومن هنا تبدأ بعض السقطات الفنية، فانشغال «د.داود» بالبحث عن «راغب دميان» والسر الذى وراءه جعله يرتجل البنية الفنية ارتجالا، ويظهر ذلك جليا عندما يلجأ إلى الصدفة لتطوير الأحداث - وهى وسيلة فنية غاية فى الواضع -.

* فهو - د. داود - يذهب إلى بيت «راغب دميان» بالصدفة، ومن ثم يكتشف جريمة القتل لخطيبة «راغب دميان» بالصدفة.
* وهو فى طريقه إلي الاسكندرية يكتشف معمل راغب دميان بالصدفة .
* ثم هو يدخل المعمل والبيت بالصدفة.
* ويعثر على اسطوانة أسبانية باسم الرجل الذى هذى به راغب دميان بالصدفة.
* وأخيرا فإن الصدفة جعلته الوحيد الذى يرث معمل راغب دميان ليبدأ

الاكتشاف العملى للسر العلمى الذى احتفظ به «راغب دميان»

إننا إذن أمام حبكة فنية متواضعة يذكرنا صاحبها بالمحاولات الروائية الأولى التى كانت تشكل الصدفة فيها محور التحول فى الأحداث وغالبا ما كانت تهيئ للنهاية التى ترضى فضول الكاتب.

إن إعطاء السرد المتضمن لشخصية «د. داود» قلل من عبء الوصف، وقلل من عبء التوسع الأفقى للكاتب حتى أنه ترك جريمة القتل ولم يتتبعها ليلحق براغب دميان فى مطاردة علمية. واستعراض المذكرات للدكتور م. داود أو للدكتور مصطفى محمود بهذه الكيفية غلب صفة العالم على صفة الروائى، فنحن نتابع المذكرات الاستقرائية ولا نمل المعلومات العلمية والطبية حتى أنها أصبحت فى هذه الرواية وسيلة تشويق ناجحة .

واستعراضه للقضية العلمية بثقة العالم جعلته يركز على التجربة العلمية أكثر من تركيزه على وصف الأدوات والآلات فى المعمل. وعلى العكس من هذا كان بطل «نهاد» فى «قاهر الزمن» الذى شغلنا بوصف الآلات والأدوات ودهاليز الفيللا واكتفى بقليل من المعلومات العلمية حتى أن البطل صاحب المذكرات «كامل» كان صحفيا فلم يفهم المعادلات العلمية لتحضير الإكسير.

والسؤال الذى يطرح نفسه هو تشابه النهايتين الحريق والتدمير للفيللا فى «قاهر الزمن» وللمعمل فى «العنكبوت»، وهو تساؤل سبقنا طرحه من قبل، ونعيده هنا لأن الروايتين استعارتا طريقة المذكرات فى العرض والسرد فهل لهذه النهاية صلة بالمذكرات؟

أعتقد أن ثمة صلة تكاد تكون وثيقة بين طريقة المذكرات والنهاية المدمرة فى الروايتين وهى أن إخفاء الملامح المادية - [المكان والأدوات] - وتدميرها يسوغ وجود المذكرات ويرفع من قيمتها ويجتذب الناس لقراءتها ولا سيما وأنه أختار الزمن الماضى زمنا للأحداث ليسوغ وجود المذكرات التى بنيت - كما رأينا - بطريقة رأسية وأفقية وتناوبتا الظهور فى أحداث الروايتين .

الحبكة الروائية والتطريز على الثوب القديم:

ارتباط القارئ بمستوى ثقافى محدود الملامح، وانتماؤه إلى مستوى حضارى ومجتمعى معين جعله مع رواية الخيال العلمى أمام تفرع ثنائي بسيط (إطلاق ما هو طبيعى = يوازى تلقى ما هو خيالى) وهذا يضع القارئ فى موضع الشك والقلق، ليس لأنه أمام ثنائية متناقضة لأنهما متلازمان فى البناء الروائى. ولأن كلا منهما يشارك الآخر، لأننا فى روايات الخيال العلمى نتجاوز ردود فعل الفانتازيا التى كانت تعتبر أن الخيال قد وجد للتحدى، فهذا مفهوم انتهت مهمته، لأن ما هو خيالى يعتمد فى انطلاقاته على حقائق طبيعية، أو على أفكار قابلة للتصديق أو قابلة للتطوير، وأن الغرض من الانطلاق الخيالى فى روايات النوع ليس لإشباع فضول القارئ وليس لدوافع رومانسية بقدر ما كانت الدوافع لإعادة تشكيل الواقع وتسديد ثغراته ومعالجة قضاياه بمنظور خاص. ولذلك فارتباط رواية الخيال العلمى بالواقع وتمذهبها بالواقعية كان أمرا بدهيا. فمن ناحية المضمون نجد أن الروائيين غير محدودين برؤية طوباوية مجردة وإنما نجد انفتاحا يستطيع الروائي أن يقتبس منه (ماهو واقعى وطبيعى/ وما هو خيالى) ليشكل رؤاه، ويجسد أفكاره. ومن هنا كانت الفرصة مهيأة لتنويع الموضوعات فى روايات الخيال العلمى .

ومن ناحية الموضوع نجد أن فكرة السلام العالمى والدعوة إليه قد اخترقت وسيطرت على بعض الروايات مثل (سكان العالم الثانى/ الكوكب الملعون ....) فضلا عن القصص القصير الذى سيأتى الحديث عنه، بينما انصرفت روايات أخر إلى البحث عن فكرة علمية ورصد تصورات لتطويرها والنتائج المترتبة عليها ونجد ذلك فى رواية (قاهر الزمن) ـ فكرة التجميد ـ، وفى رواية «العنكبوت» ـ اكتشاف قدرات الجسم الصنوبرى فى مخ الإنسان ـ، وفى رواية «رجل تحت الصفر» ـ . تحويل الإنسان إلى إشعاع ضوئى ـ، بينما نجد سلبيات التطور الآلى للإنسان مجسدة فى رواية (السيد من حقل السبانخ) حيث الضيق

النفسى المترتب على تجاهل الطبيعة البشرية نتيجة تشيؤ الإنسان فى «عصر العسل»، ويجسد هذا حالة السيد «هومر». ورواية «الشئ» تأتى محملة بفكرة وجود عالم آخر فى كواكب أخرى وهم أكثر منا تطورا.

ولكن هذا التنوع الموضوعى، والثراء الخيالى والفكرى قدم فى حبكات روائية تقليدية، فأصبح الروائى كمن يطرز على الثوب القديم .

والحق أن موضوع الخيال العلمى لو أجيد نسجه روائيا فإنه سيكون متميزا، لأنه يفرض على كاتبه بعض الاتجاهات الفنية، والتى لو استثمرت لخلقت شكولا فنية جديدة. وعلى سبيل المثال فالوصف الدقيق المفصل يفرض نفسه على كاتب الخيال العلمى لدرجة يمكن أن يقل معه تأثير الفرد وتجاهل قدرته، وذلك لأن التركيز على جماليات ومستحدثات المكان والزمان تشغل كاتب الخيال العلمى أكثر من سواها، ولكن هذا الوصف الذى نجده فى روايات النوع هنا وصف بطيئ الإيقاع يمتد امتدادا أفقيا، وقد يكون له فائدة علمية محدودة تتمثل فى استكشاف رؤية مستقبلية، ولكن هذا الوصف الكثير المفصل البطئ معوق فنيا، لأنه يثير التتور عند القارئ حيث يمثل حاجزا للمتتاليات السردية الفاعلة فى الرواية، ومن ناحية أخرى فهو لا يتناسب والإيقاع السريع الذى تعبر عنه الرؤية المستقبلية والعلمية فى رواية الخيال العلمى، وهذا نهاد شريف يصف الغواصة التى تنقل أبطاله إلى «مدينة القاع» فيقول: (... وبينما نصعد النتوءات المنحوتة على شكل سلم رميت ببصرى يمينا ويسارا لألم بتفاصيل الهيكل الأسطورى فى لمحات ...) .

كان يشبه قطرة الدمع فى تصميمه .. وكان ما يتضح منه فوق سطح الماء لا يزيد ارتفاعه عن مترين .. وأما طوله فيبلغ نحو ٥٠ مترا .. ولما بلغنا السطح قدرت العرض كذلك بـ ٥,٥ أمتار .. وكان يتوسط السطح لدى ثلثه الأول ما يماثل برج المراقبة فى الغواصات الذرية المعروفة ... جدران الممرات بالداخل كانت مغطاة بطبقة ملساء من اللدائن .. وكانت دافئة .. تملؤها رائحة زيت الليمون المنعشة .. وقد بادر صوت رصين راح يكلمنا من خلال مكبرات

خفية للصوت ..](٧٤) فهذا الوصف للغواصة على سبيل المثال قصد به المؤلف إثارة الدهشة، لكنها دهشة محدودة، لا تماثل دهشة القارئ لرواية «جول فيرن» (عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر)، لأنه عندما وصف الغواصة آنذاك كانت الغواصة محدودة وغير متطورة، أما «نهاد» هنا فكان وصفه المطول للغواصة غير مفيد فنيا، لأنه لا يقدم كشفا علميا جديدا وإنما فقط يحاول إثارة الغرائب ليوحى بتطور وتفوق سكان «مدينة القاع» وهو توظيف متواضع لإمكانات الوصف على عكس ما نجده عند كتاب الرواية الجديدة .

والأمر نفسه فى عدم القدرة على تشكيل الزمن بطريقة فنية متميزة. علما بأن الزمن في الخيال العلمى قابل للتشكيل، فلم نجد مثلا الرواية التى تعتمد على (تيار الذهن فتخلط بين الماضى والحاضر والمستقبل .. وأن يكون بناؤها الداخلى شبيها إلى حد كبير بحركة الذهن المتداخلة والمتلاحقة .. - وهو - الترتيب الذى يكسر من حدة التسلسل التاريخى)(٧٥)، وإنما وجدنا الحدود مازالت قائمة (رحلة إلى الماضى/ رحلة إلى المستقبل ..) وحتى الاسترجاع المقصود يهيئ له الكاتب ويستدعيه(٧٦) ولم يأت عفوا بل إن مصطفى محمود فى «العنكبوت» يزداد عقله صرامة عندما يعتمد على تسلسل الأفكار بطريقة السبب والنتيجة مستخدما المنهج العلمى الاستقرائى بكل حدته. أما «نهاد شريف» فتلاعب ظاهريا بالزمن ولم يتشكل فى عضونة المادة الروائية فهو يرصد بطريقة تقريرية فى «الشئ» زمنين [الزمن الفضائى لا يساوى الزمن الأرضى] أحدهما فى حالة ثبات بثبوت «الشئ» والزمن الأرضى متحرك بتحركات ردود الفعل .. .

إن عدم القدرة على تشكيل العناصر الفنية فى الرواية العلمية اضطر الروائى إلى الاستعانة (بالجريمة أو المرأة) لتنفيذ الحبكة الروائية التقليدية.

٧٤) سكان العالم الثانى/ ص٧٥-٧٦.

٧٥) لقطات/ ص٢٨. روب جرين/ ترجمة ودراسة د. عبد الحميد إبراهيم/ الهيئة العامة للكتاب.

٧٦) راجع «العنكبوت» د.مصطفى محمود.

فنهاد شريف يثير جوا من الغموض، وينشر رائحة الجريمة معه (فكرة اختفاء العلماء) ففى «قاهر الزمن» تختفى بعض الشخصيات المصرية والعالمية تباعا ثم نكتشف أن د. «حليم صبرون» يحتفظ بهم ليبعثهم من تجميدهم مستقبلا فى «عصر حليم». وفى رواية «سكان العالم الثانى» تتوالى الأنباء عن اختفاء مجموعة من العلماء فى مختلف التخصصات ثم نكتشف أنهم النواة الذين أسسوا «مدينة القاع» .

وفى رواية «الشئ» نجد قصة حب تنبعث من مرقدها بين الصحفية والضابط فى محاولة منه - كما قلنا - لتوزيع الأضواء تخففا من المسيرة الرأسية الحادة الجافة حول «الشئ».

ولو رحنا - كقراء - نحصى الإشارات السمعية والإشارات البصرية فى هذه الروايات سنكتشف أن الإشارات البصرية تسيطر سيطرة غالبة، بينما تقل الإشارات السمعية، ومعنى ذلك أن حجم المكان أكبر من حجم الزمان فى هذه الروايات، لأن الإشارات السمعية (الصوت/ الهاتف/ الإشارات...) تستخدم الزمان خيزا، بينما الإشارات البصرية (الأرض الفضاء/ الآلات/ الألوان ...) تستخدم المكان حيزا، والعلاقات الزمانية - في الروايات هنا - اعتمدت على الزمن المتعاقب فى علاقات منطقية تعتمد على (السبب والنتيجة)، بينما كانت العلاقات المكانية قد تضمنت التوازى الأفقى مع التفرعات المتعددة التى تفرضها المتتاليات السردية والدافع لذلك أن الروائى - هنا - يؤسس علاقات وعالما جديدا ولا سيما في البناء «الطوباوى» الجديد (المكان + الالات) .

لقد خضعت الرواية التقليدية - أو البلزاكية - (لنظام عقلانى صارم هو انعكاس للمجتمع البورجوازى ... مما جعل الروائى يقدم لقارئه حقائق ثابتة مطابقة للواقع ومن خلال حكاية تتسلسل تاريخيا من بداية وذروة ونهاية)[٧٧]، والتساؤل المحير أن رواية الخيال العلمى - بنت القرن العشري - تساعد الروائى علي التجديد فى البنية الروائية أو علي الأقل عدم الوقوع فى

٧٧) لقطات/ ص ١١ .

الحبكة التقليدية المعتمدة على تسلسل منطقى محكم للأحداث وعلى الرغم من هذا وقع الرواة في البناء التقليدى المعتمد على تسلسل الأحداث أو الأفكار فى عمل له بداية ووسط ونهاية.

ولو رحنا نتتبع المتتاليات السردية فى هذه الروايات سنكتشف أنها ذات «حبكات تقليدية (بداية/ ذروة وعقدة/ نهاية).

فى «قاهر الزمن»:

* غموض وقتل فى فيللا «حليم»
* «كامل» يحاول الاستطلاع ومعرفة الحقيقة ويقع فى حب فتاة الفيللا ويسجل الأحداث .
* «كامل» يكتشف حقيقة بحث «د. حليم» ويكتشف وجود العلماء الذين اختفوا .
* صراع داخل الفيللا ينتهى بالتدمير .

فالحبكة هنا مشروع مصمم وينفذ معتمدا على تسلسل الأحداث، ونلاحظ إصرار الكاتب على تقديم نهاية (مفاجئة) ـ على طريقة الروايات البوليسية ـ ، وتبقى فكرة التحقيق التى أثارها الكاتب فى البداية والنهاية مجرد حيلة ظاهرية غير مكتملة على عكس ما نجد فى رواية (من أوراق أبى الطيب المتنبى) (٧٨) التى استثمرت فكرة التحقيق لأبعد حد ممكن.

وفى رواية «سكان ال[illegible] الثانى»:

* برقيات مهددة تثير الفزع والدهشة فى أنحاء العالم.
* دعوة ثلاثة من دول عدم الانحياز لزيارة أصحاب البرقيات المجهولة.
* اطلاع الثلاثة على التطور المذهل فى «مدينة القاع».
* عقد مؤتمر السلام بالقوة .
* دعوة رجال «مدينة القاع» للعيش فى سلام على الأرض من أجل رفاهية البشرية .

---

٧٨) من أوراق أبى الطيب المتنبى/ رواية لمحمد جبريل.

* ضربة غادرة لرجال «مدينة القاع» ونقض معاهدة السلام.
* رصد لردود الفعل من خلال رسائل شادى وما هيتاب.

فالحكاية هنا تتسلسل تاريخيا بأحداث متتابعة لتكوين المثلث العلامى التقليدى [بداية/ عقدة/ نهاية].

أما فى رواية «الشئ» لنهاد شريف أيضا، فنلتقى بمحاولة قد تحركت فنيا وحاولت أن تخرج من نطاق التقليدية. لأننا نلتقى بحدثين فقط الأول يمثل مقدمة والآخر يمثل نهاية ـ على حسب التقسيم التقليدى :

* ظهور الشئ وهو معلق فى سماء مصر ـ فجأة وفى غموض .
* إختفاء الشئ من سماء مصر ـ فجأة وفى غموض .

وما بين الحدثين تسجيل لردود الفعل المتباينة والمتدرجة تصاعديا كالآتى (رجال المنطقة/ رجال الصحافة/ رجال الحكومة/ الوفود الصحفية العالمية/ الوفود العلمية العالمية/ اجتماع الدول الكبرى ..). وعلى الرغم من كثرة ردود الفعل التى شكلت سردا من الدرجة الثانية إلا أن ذلك كله تم فى حيز زمنى مكثف، وكدنا نظفر ببنية جديدة. إلا أن الكاتب يصر على إيجاد نهاية ليحقق غرضه الخيالى وليعرفنا بوجود كائنات أخرى أكثر تطورا منا، علما بأن هذه النتيجة كان يمكن للقارىء التوصل إليها بدون تقييده بتقريرية نهاية تقليدية.

وفى رواية «السيد من حقل السبانخ» :

نلتقى برؤية مستقبلية لتطوير عالمنا بعد حرب عالمية ثالثة مدمرة وعلى الرغم من رصد الكاتب لمظاهر هذه الحضارة بطريقة الوصف الأفقى «لعصر العسل» إلا أن قضية الصراع تجسم مشكلات الإنسان مستقبلا، فلن تكون فى سكن أو مواصلات وإنما مشكلته هى مشكلة نفسية نتيجة سيطرة الآلة وتشيؤ الإنسان، وعدم التفات الحضارة الحديثة إلى الجانب الروحى وتغذيته، وجد ذلك فى حالة السيد «هومر» كالآتى :

* تمرد «هومر» على المسيرة الآلية المتكررة لحالته اليومية.
* محاكمة «هومر» تثير الرأى العام بين مؤيد ومعارض.

* استعراض المناظرات بين الفنتين .
* محاولات الزوجة والصديق مع «هومر» لإعادته لطبيعته الآلية .
* خروج السيد «هومر» من «عصر العسل» وعودته إلى الأرضى «الخروج».
* فشله فى الأرض ومحاولات العودة الفاشلة .

أما في روايتى د. مصطفى محمود فإننا نلتقى بحبكة تقليدية ولكنها أكثر إحكاما وترابطا، وتنوعا من رواية إلى أخرى.

ففى «العنكبوت» نلتقى باستقراء علمى (احتمال/ سبب/ نتيجة) يقودنا إلى الأحداث تباعا، فنحن بالفعل فى جو علمى على مستوى المعلومة، وعلى مستوى تطور الأحداث بحيث يمكننا القول بأننا أمام تسلسل للأفكار يقود بالتبعية إلى تسلسل للأحداث :

* حالة راغب دميان الشاذة .
* تتبع د. داود لراغب دميان (وضع الفروض).
*إختفاء «راغب دميان» ألهب حماس د. داود لمتابعته .
* إكتشاف د. داود لجريمة القتل ـ مخطوية راغب دميان ـ .
* المطاردة العلمية بين راغب ود. داود [إمكانات الجسم الصنبورى في المخ] .
* إكتشاف د. داود لمعمل راغب دميان بالصدفة .
* موت «دميان» ومتابعة د. داود لتجاربه ونشاطه حتى يصل إلى حالة دميان ثم يموت كما مات «راغب دميان» مخلفا وراءه المذكرات .

ونلاحظ هنا اهتمام الكاتب بالشخصيتين الرئيستين فى الرواية (راغب دميان ود. م. داود) وهما مغامران يجازفان بكل شئ من أجل الوصول إلى الذاكرة السلالية والاستمتاع بها، وربما كان هذا الاكتشاف (خلود الإنسان الزمنى وتشكله من عصر إلى عصر) قد هون عليهما حقيقة الموت التى أصبح العلم يشكك فيها .

ود. مصطفى محمود يتميز بين أقرانه الروائيين باهتمامه بالشخوص فيقترب منها ويحللها أيضا، ولم تعد الشخصية عنده مجرد نموذج أو مرموز أو رقم كما رأينا في روايات (نهاد شريف / إيهاب الأزهري/ صبري موسى) وإنما ظهرت الشخصية بحجمها الإنساني ونزواتها، و (ربما كانت فكرة المحاكاة، التي تسللت من الحضارة الإغريقية إلى الحضارة الأوربية هي المسئولة عن ذلك، فالمحاكاة تفترض في أحد وجوهها حقائق ثابتة أو نماذج أصيلة يعمل الأدب على تقليدها أو الاقتراب منها، ومن ثم كلما حدث الشخصية في الاقتراب من هذا النموذج كان ذلك أدعى إلى خلودها على مر العصور)[٧٩] ومصطفى محمود يقدم النموذج البشري الفاعل ويعتني به في روايته (رجل تحت الصفر) .

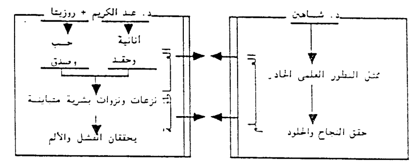
وعلى الرغم من الحبكة التقليدية الآسرة لرواية «رجل تحت الصفر» إلا أنها تعد أفضل روايات النوع في بنائها الفني، وقد يعود هذا التميز في تصوري إلى أن الكاتب مزج بمهارة فائقة بين مادة الخيال العلمي وبين النزوات البشرية بنماذجها التقليدية في نسيج مختلط وفي إحكام حتى أصبح الفصل بينهما عسيرا جدا لأن كلا منهما يعتبر امتدادا للآخر ومسوغا لوجوده. وهذا المزج الماهر هو ما افتقرت إليه الروايات الأخرى التي ركزت على رؤية أحادية وهي الفكرة العلمية غالبا، ولو وجدت أبعاد بشرية فهي مسخرة لخدمة الهدف العلمي وقد تصل إلى حد التجريد حتى يصبح الإنسان رقما، وهذه ليست سلبية مطلقة -، وإنما القدرة على المزج بين الفكرة العلمية والأبعاد النفسية البشرية يعطي للكاتب آفاقا أوسع لإقناع القارئ، وإن كان هذا الأمر - أيضا - يوقعه في شرك الصراع التقليدي المشكل بدافع النزوات البشرية.

وفي هذه الرواية نلتقي برؤية مستقبلية قريبة نسبيا [بعد سنة ألفين] .. ويبدأ الكاتب بداية تقليدية لفكرة تقليدية تكررت في الكثير من روايات الخيال العلمي وهي وقوع حرب عالمية ثالثة بين (أمريكا والصين)، وكالعادة يجعل من

٧٩) لقطات/ ص١٤ .

الحرب مسوغا لانطلاقة حضارية جديدة، ولكن الإضافة هنا تتجلى فى وجود البعد الإنسانى بكامل ظلاله، فالحرب العالمية خلفت فى الأرض مرضا كالطاعون يحصد البشر حصدا وجعل المؤلف انتشار الوباء المفجع ذريعة لوحدة شعورية إنسانية ارتفعت فوق الحدود السياسية والأحقاد الشخصية حيث توحد الجميع أمام مشاعر الألم والموت، وتكاثفت الجهود حتى أوجد العلماء لقاحا واقيا.

ولقد نجح الكاتب فى تجسيم الصراع باستخدامه للتعارض الثنائي المتنوع طولا وقصرا. ونحن فى هذه الرواية أمام مواجهة سافرة تتمثل فى:



والتعارض الثنائي الأطول يتمثل فى طبيعة الصراع بين العلم والعاطفة، وهو صراع تكرر كثيرا فى روايات النوع. والكاتب يجعل من د. شاهين ممثلا للعلم بجفافه وتطوره ، ثم فى المواجهة يحمل شخصيتين أخريين النزعات البشرية المتباينة فـ «روزيتا» ممثلة لنزوة الحب العاطفى و «د. عبدالكريم» ممثل للأنانية المفرطة المدمرة.

«روزيتا» تعجب بالدكتور شاهين المصرى الذى ذهب مع د. عبدالكريم إلى لندن ليلقى محاضرة .. ويتمخض الإعجاب عن حب وزواج سعيد، وبين «روزيتا» الممثلة لعاطفة الحب الجامح وبين «د. شاهين» يحدث التعارض الثنائى الطريف، فروزيتا تعتقد فى تأثير عاطفة الحب فتقبل «د.شاهين» وتضغط على أزرار الجهاز لترى النتيجة منعكسة فى المجال الكهربائى

المغناطيسى، فيضحك د. شاهين ويقول: (.. أنت تخرفين يا روزيتا .. إن مجال الزوجية المغناطيسى فى جيب الزوج ومحفظته .. لقد شددت المرتب من جيبى بنظرة ساحرة منذ لحظات .. وبدون لمس، أليس يكفيك هذا دليلا على مغناطيسيتك)(٨٠).

فالمغناطيسية عند د. شاهين تسميها روزيتا «الحب»، ولم تنته المواجهة بهذا الحوار الطريف وإنما تكررت هذه المشاهد بينهما، فروزيتا تعتقد أن عاطفة الحب أسمى وأبقى، ود. شاهين يعتبرها (... الشئ الوحيد الذى لم يتطور)(٨١)، وقد نشعر فى بداية الأمر بطرافة الحوار وأن الكاتب يحاول به أن يتخفف من جدية الفكرة العلمية، ولكننا لا نلبس أن نجد الحوار بين الزوجين يأخذ مسار الجدية، تقول روزيتا لزوجها:

[- أفكر فى معضلة علم الطبيعة

- حقا .. أيه معضلة ؟

- إننا فكرنا فى جميع الذرات .. ودرسنا خواص كل ذرة .. ماعدا ذرة واحدة مهمة جدا .

- أى ذرة؟

- ذرة الحب ؟ يضحك متسائلا؟

- ذرة الحب؟

- صدقنى إنها الذرة الحقيقية التى يتألف منها الكون](٨٢) .

ثم تتطور المواجهة من صراع فكرى ذهنى إلى صراع عملى، فعندما يتوصل د. شاهين إلى فكرة «التفتيت الموجى» - بالصدفة - ويتأكد من التجربة، يقرر أن ينفذها على نفسه حيث سيحوله الجهاز إلى موجات تنطلق فى الهواء إلى الفضاء بسرعة تفوق سرعة الضوء ليصف لأهل الأرض ما يراه من

---

٨٠) رجل تحت الصفر/ ص٤٤/ د. مصطفى محمود/ بيروت ١٩٧٢.

٨١) السابق/ ص٢١.

٨٢) السابق/ص٦١ .

كواكب ونجوم. وعندما تعلم زوجته «روزيتا» تحاول أن تثنيه عن ذلك (عاطفة) وهو يصمم لأن روح العالم المغامر تدفعه (العلم) .. فلم تجد الزوجة «روزيتا» بدا من الاستعانة بالسلطات المختصة فتحفظه لها فى السجن .. وتنتصر انتصارا مؤقتا. وعندما يهرب «د. شاهين» من السجن بمعرفة «د. عبدالكريم» وينفذ التجربة على نفسه ويصبح موجة ويحدث العالم من خلال ضبطهم لقنوات التليفزيون وهو يجول الفضاء. نشعر أن موقف روزيتا لم يكن عاطفيا محضا، وإنما كانت عاطفتها مشبعة باقتناع عقلى ونلاحظ هذا بوضوح وهى تناجى زوجها «د. شاهين» بعد أن أصبح موجة صالت وجالت فى الفضاء ثم سكنت الشمس تقول: (لماذا سكنت الشمس يا حبيبى وقلبى أكثر اتساعا لك .. لماذا لم تدرك بعلمك العظيم أن مجال المحبة أقوى من مجال أى مغناطيس وأقوى من مجال أى نجم وأى كوكب)(٨٣).

وعندما افتقدت الزوج ـ العالم المنتصر علميا ـ لم تيأس فيتجدد أملها فى حبيبها الذى بدأ يتخلق فى أحشائها فتناجيه بعقلانية زائدة نشعر معها بمدي اقتناعها بضرورة انتصار العاطفة على العلم .. لقد أصبحت الزوجة ـ المهزومة ـ فى انتظار الطفل الأمل الحامل لرسالتها [... يا ساكن ظلمة المستقبل، متى تخرج لتقول لهم أن ينظروا لحظة داخل نفوسهم بدلا من أن يوجهوا مناظيرهم إلى متاهات الفضاء .. تقول لهم: إنه من الداخل يخرج كل شئ. من الداخل خرجت أنـ .. وربما أيضا خرج ذلك الكون العظيم الذى أفقدكم العقل ...](٨٤).

أما الصراع الآخر بين العلم والعاطفة أيضا فهو الصراع بين د. شاهين وبين د. عبدالكريم، ود. عبدالكريم هو حامل لعاطفة إنسانية سيئة كانت قد اختفت بعد الحرب العالمية الثالثة، ولكنها نبتت مرة أخرى وهى «الأنانية» فالدكتور عبدالكريم العراقى هو مساعد للدكتور شاهين، ووقع هو الآخر فى حب

---

٨٣) السابق/ص١٠٩.

٨٤) السابق/ ص١١٣/١١٤.

«روزيتا» فيعرض عليها حبه، فترفض وتتمسك بزوجها وتحيى فى العقول فكرة النموذج المخلص الأحادى الوجه فى المسرح الكلاسيكى، وعلى المستوى البنائي لا يمكن أن يلتقيا لأن كلا منهما محمل بنزوة بشرية مضادة للآخر، فروزيتا - الحب العطاء -، وعبدالكريم - الأنانية والحقد - .

وعندما يودع «د. شاهين» فى السجن حتى لا ينفذ التجربة على نفسه بدأ د. عبدالكريم فى استثمار الموقف لتصعيد أنانيته، فهو يسأل د. شاهين عن التجربة ويعده بتنفيذها ليعرف منه سر التجربة - مكسب علمى - .

وهو يستطيع أن يتيح الفرصة للدكتور شاهين لينفذ التجربة على نفسه - مكسب عاطفى - لأنه ساعتئذ سيفوز بروزيتا. وهذا الاختيار أتيح للدكتور عبدالكريم، ولكنه لم يتحول إلى صراع داخلى، لأنه يستجيب لأنانيته وحقده، فينتصر فيه الإنسان بنزواته، ويتوارى فيه الإنسان العالم. فيدبر لهروب د.شاهين .. لينفذ التجربة، ونجح فى ذلك، ولكنه يفشل فى الفوز بروزيتا، لأنه - كما ذكرت - من الصعب أن يلتقيا على المستويين الرمزى والبنائى فى الرواية.

وجاءت نهاية الرواية حاملة طرفى التعارض الثنائى (العلم = العاطفة) فالعلم (د.شاهين) يكتب له البقاء والخلود والنجاح. وعاطفة الحب «روزيتا» يكتب لها الفشل المؤقت لأنها تتخلق من جديد فى أملها القادم - الجنين - . أما عاطفة الأنانية والحقد فيكتب لها الموت والفناء، ذلك أن «د. عبدالكريم» عندما اختار عقابا ملائما لمكانته العلمية فتخير أن يكون أول من يحمل بذرة الحياة إلى «جوبيتر» فيجمدونه لدرجة الصفر على أمل أن يبعث عندما يصل «المشترى» بالتدفئة التدريجية، ولكنه مات، وحمل كفنه إلى «المشترى» بدلا من بذرة الحياة، لأنها بذرة سيئة أولى بها الطبيعة الأرضية التى خلقتها وأنشأتها، وليترك الكاتب الفضاء بنقائه علّه يحمل إلينا الخير الذى نتطلع إليه.

أما ما جاء فى الفصل الخامس من لوم د.عبدالكريم لنفسه، وتجسيد عذاب

ضميره الذى يؤرقه، فهو تصوير يناقض شخصية «د.عبدالكريم» الأنانى المخادع والذى احتفظ بسر جريمته حتى انتضح أمره عندما صرح د. شاهين بذلك فأين كان ضميره قبل ذلك.

وفى بنية هذه الرواية نحن أمام شكل هندسى ومعمارى تتقاطع فيه الخطوط الطولية والعرضية، وابتعد الكاتب عن فكرة الخط الطولى، فالتقابلات الثنائية تنتشر طولا وعرضا لتجسد المفارقات والصراع، إلا أن الكاتب أصر على تسكين مستويات الصراع عندما وضع نهاية واضحة للأحداث وليحقق بهذه النهاية تقليدية البناء أيضا.

وعلى الرغم من أن النزوات البشرية قد شكلت صلب الصراع فى هذه الرواية إلا أن حجم الخيال العلمى كان كثيرا أيضا حيث أثار الكاتب العديد من الرؤى العلمية المستقبلية مثل (اكتشاف مصل للوباء المنتشر بعد الحرب العالمية الثالثة/ الذرة فى الاستخدامات السلمية/ تحطيم النيوتون قلب النواة/ زراعة الأجنة والتحكم فى توريث الصفات/ تجميد الإنسان لمدة ثلاثة أشهر ثم إعادته للحياة بالتدفئة التدريجية/ سرعة الموجة أسرع من سرعة الضوء/ التفتيت الموجى ...) وهذه الفكرة الأخيرة هى التى شكلت محور الصراع فى الرواية، حيث أغرت الفكرة د.شاهين وأزمع على تطبيقها على نفسه ليتحول إلى موجات تنطلق فى الهواء والفضاء بغير زاد ولا وسيلة.

***

وهكذا نلاحظ أن البنية الروائية التقليدية قد سيطرت على روايات الخيال العلمى، وقد أجهض الرواة إمكانات التميز التى أتيحت لهم لابتكار شكول روائية جديدة، ولم تتناسب طموحاتهم المستقبلية مع قدراتهم الفنية فطرزوا على الثوب القديم .

****

البناء اللغوى:

إذا كانت اللغة كائنا حيا يتطور ويتغير ويكتسب الدلالات الجديدة المتحركة مما مكننا من القول بوجود لزمات لكل عصر، فهل معنى ذلك أنه من الضرورى تحقق اجتماعية اللغة فى الصياغات الأدبية، وإذا كان الأمر كذلك فلابد أن يتحقق التوازن بين تاريخ الأدب وتاريخ اللغة، حتى تستطيع اللغة أن تؤدى دورها المنتظر منها فى العمل الروائى.

نستعرض هذا التصور ونحن نتناول البناء اللغوى فى رواية الخيال العلمى، حيث سننظر إلى اللغة على أنها جهاز إبداعى، وأنها العنصر الخالق والمجسد للأفكار والمشاعر. فهل يمكن للغة ـ إذن ـ أن تقود التفكير العلمى؟ ـ فى رواية الخيال العلمى ـ تماما كما قادته من قبل عندما انتقلت من الحسى الملموس إلى المعنوى المجرد، فتطور بتطورها هذا الإدراك المجازى للمفاهيم الخيالية العلمية، ومن ثم أصبحت اللغة قادرة على حمل الرؤية المستقبلية.

وعندما نحاول ـ هنا ـ أن نستطلع تشكيلات اللغة في رواية الخيال العلمى، فإننا سنكتفى باستعراض السمات العامة للغة الرواية العلمية، ومدى احتفاظها بخصائص أسلوبية تميزها عن الرواية التقليدية فى الفترة المعاصرة.

فى روايات الخيال العلمى تطالعنا لغة يمكن أن نسميها باللغة الوثائقية ـ إن صح التعبير ـ وهى لغة محملة بنقيضين هما: التطويل الجملى والعبارات التفصيلية مع الأسلوب التلغرافى (البرقى) الموجز للغاية، وفى الحالتين يتحلى الأسلوب بأدوات الوثائقية العلمية، وأعنى الوجود الضاغط للأرقام والمصطلحات العلمية.

أما عن العبارات المطولة التفصيلية فهى ضرورة لابد منها لكاتب الخيال العلمى، ولا سيما أولئك الذين يرسمون رؤى طوباوية؛ لأنه فى حاجة إلى مزيد من التفصيلات الدقيقة لأنه يرتاد عالما غريبا وأرضا غريبة...، ولو أننا غصنا مع «نهاد شريف» إلى مدينة القاع فى روايته «سكان العالم الثانى» سيقدم لنا

مائدة حافلة بالطعام الغريب فى وصف دقيق وعبارات مطولة: «... وبدت المنضدة وقد كمل وضع الطعام عليها زاخرة حافلة .. فى الوسط ضمت صينية بيضاوية بالغة الاتساع نوعا من الأرز الأسمر مخلوطا بكمية كثيفة من أعشاب داكنة لها طعم مادة العطارة المسماة بالعصفر ... وقد تراصت فوقه قطع محمرة منتقاة من صدور نوع كبير الحجم من الأسماك عرفنا أنه التروت .. وفى جانب قريب قبع طبق به سلطة أنشوجة السمك المملحة .. وصحاف أخرى من سلطات نجمة البحر وأعشاب خضراء لها طراوة الخس .. وفى الجانب المقابل استقرت صينية بها شرائح سمك موسى مطهوة بنوع باهت الحمار من طماطم قاع المحيط .. إلى جانب أكوام من خبز دقيق الطحالب المعهود...)[٨٥]... وشكل التعبير فى طوال الجمل الوصفية السابقة يوقظ حب الاستطلاع لدى القارئ. والشكل الفنى للغة يتكرر فى أحاديث الكتاب عن وصف الآلات العلمية المتوقع اختراعها. لقد أصبحت الصياغة هنا جزءا من الرؤية الطوباوية، وتخلت الصياغة عن العطور الأسلوبية، ولم نعد نجد إلا وجودا نادرا للصياغة الجمالية، وكاد يختفى الأسلوب المصقول تحت وطأة الأسلوب الوثائقى المحلى بالأرقام، فهذه غواصة تقترب من «مدينة القاع».

«كان رسو الغواصة النووية الحارس ٦ تبالة رصيف مرجانى غطى بطبقة من الأسمنت ويتوغل فى أعماق النفق إلى مالا نهاية ..

ارتفاع النفق من فوق سطح الماء حيث تطفو الغواصة يبلغ بين ٦ و٧ أمتار وعرضه يقارب ١٢ مترا أخرى .. وعرض الرصيف ٤ أمتار .. وكانت تضئ النفق كشافات مصفرة الاشعاع .. وقد نفذت الغواصة إلى النفق بعد أن عبرت ثلاثة أبواب فولاذية .. وبين الأبواب الثلاثة خفض ارتفاع المياه ليصل إلى حجم ارتفاعها بالنفق .. وأجرى التعادل بين الضغط الخارجى المرتفع تحت سطح الماء وبين ضغط التنفس العادى..»[٨٦] أننا أمام أسلوب علمى مطعم بالأرقام

---

٨٥) سكان العالم الثانى/ ص١٢٨.

٨٦) السابق/ ص٨٦.

والمصطلحات، فالكاتب هنا لا يهمه الفن للفن بقدر ما يهمه ما يحمله الفن من رؤى مستقبلية تلح عليه .

وقد بلغت اللغة أحيانا إلى درجة من الجفاف تتصلب معها المشاعر، ففى «العنكبوت» نجد «راغب دميان» يستدرج مخطوبته إلى معمله ويعد رأسها بأمصال معينة ... ثم يقتلها ويقتطع رأسها ليستغلها فى تجاربه. وفى رواية «قاهر الزمن» يضرب د.حليم بالقيم المجتمعية والأخلاقية عرض الحائط، فهو يقبض على العلماء بطريقة غامضة ومريبة لتجميدهم من أجل بعثهم للحياة مرة أخرى فيما يسميه بعصر حليم. ولو استطلعنا مواقف العشق فى روايات الخيال العلمى سنجدها محدودة للغاية إن لم تكن معدومة فى بعض الروايات .

وعندما نستطلع الرسائل المتبادلة بين الحبيبين «شادى» و «ماهيتاب» نلاحظ الجفاف فى الرسائل وعدم العناية بالكلمات والصياغة الدائنة .. فهذا «شادى» يبدأ واحدة من رسائله بقوله :

(عزيزتى ماهيتاب .. وكما سبق وأخبرتك .. خلال أحد أحاديثنا أو مناقشاتنا بمدينتكم التى شيدتموها على قاع البحر ..)[٨٧]. وهذه «ماهيتاب» ترد عليه بقولها:

(عزيزى شادى ..

أكتب سطورى هذه على عجل .. ويعلم الله كم أبذل من جهد لأقوى على كتابتها .. بالطبع أنت قد علمت بالجريمة البربرية التى ارتكبت فى حقنا ..)[٨٨] .

أما «روزيتا» فى رواية «رجل تحت الصفر» فإنها تضغط على أحد الأزرار المغناطيسية لتقيس قبلتها لزوجها ... .

إن أسلوب وصياغة الروايات هنا يقترب من أسلوب «دوستوفسكى» الذى كرة الصياغة الجمالية ولا سيما بعد انصهار تأثره بقراءات بلزاك وبوشكين

---

٨٧) السابق/ ص١٦٥.

٨٨) السابق/ ص١٧٨.

بخاصة.

إن اختفاء المحسنات الأسلوبية، والصياغة ذات الدلالات الإيحائية ليتناسب تماما مع الرؤية المستقبلية التى يتوقعها - كتاب رواية الخيال العلمى - للإنسان المستقبلى الخالى من العواطف والمشاعر الإنسانية، ومن ثم جاءت العبارات في برودة غيهب المستقبل ومعبرة عن آلية إنسان المستقبل وتجمد عواطفه وتتجمد معها المحسنات الأسلوبية .

وتكثر المصطلحات العلمية فى روايات الخيال العلمى (المغناطيسية/ الجسم الصنوبرى/ الذاكرة الوراثية/ الضغط الجوى/ زراعة الأجنة/ نظرية النسبية ..) وهذا وضع طبعى لأن الروايات تعتمد أساسا على فكرة بعض هذه المصطلحات فرواية «العنكبوت» تحاول اكتشاف قدرات «الجسم الصنوبرى»، ورواية «رجل تحت الصفر» تعتمد على «التفتيت الضوئى» ... .

وإذا كانت العبارات المطولة قد حملت جوهر التفاصيل المرئية المساعدة على خلق أحلام العالم المستقبلى من حيث منظورية مكان الحدث، فإن الجملة القصيرة، بل الكلمة المركزة جاءت لتعبر عن شق مجهول لنا وهو عالم الفضاء الذى عبروا عنه فى لغة متقطعة - إن صح التعبير - وأصبحت علامات الترقيم ذات حجم تأثيرى واضح المعالم، فالرسائل والبرقيات الملتقطة من الفضاء الخارجى تأتى غالبا فى إيجاز شديد. وهذه رسالة من ملاحى «الشئ» إلى سكان كوكب الأرض أرسلت بالشفرة واستخدموا موجات إرسال تخاطرية كهرومغناطيسية عالية الذبذبات .. جاء فى جزء منها: (برقية. عاجلة. ومفصلة. مبعوثة. إلى الحاكم الأوحد المبجل. لكوكبنا. العظيم. بمجرة. الضوء البارد ...

مبعوثة. من الملاحين. الآليين. من صنعكم. ويقودون. الفلك. الكونى. معجزة الفضاء ...

لعطل. مفاجئ. تسربت. الطاقة. من فلكنا. وأوشكت. على النفاذ. ثم. فوجئنا. بعطل. ثان. يشل. الفلك. أوقفناه. جاهدنا لإصلاح. العطلين. بينما.

مؤشرات الطاقة. فى تناقص. مطرد...)[٨٩]. فهذا التنقيط المستمر (. .....) يهدف إلى إضفاء معنى مستقل على مواضيع عديدة فى وعى القارئ. وهى كلمات تخلو من الجماليات وتنحو نحو الجفاف على عكس ما تتميز به الجمل القصيرة - عادة - من أناقة الإيقاع والإيحاء الداخلى .

ولو أردنا أن نترجم دلالة هذه النقاط على المستوى التكنيكى للرواية فهى وقت غير مشغول امتلأ بالانتظار والقلق، وهى معبرة عن امتداد زمنى أفقى مجهول لنا .. وأخيرا فالنقطة تعنى الثبات .. وهذا ما حدث بالفعل لـ «الشئ» الذى تعلق فى سماء مصر فى زمن فضائى مجهول وزمن أرضى قدر بأسبوع. وإذا أردنا أن ندلل على حجم الإيحاء الترقيمى للنقطة الفاصلة بين الكلمات، فيمكننا أن نستبدل النقطة بالفصلة - مثلا - فستتلاشى الوقفات، وستتلاحق الجمل ويفتقر الشئ إلى ثباته الذى كان بالفعل فى سماء مصر؛ لأن تلاحق الجمل يعنى (الكل المتجزئ)، هذا الكل يسير سيرا سريعا وهذا يناقض حقيقة الحدث الروائى هنا.

أما عن لغة الحوار فهى أحادية المستوى بمعنى أنه قلما نجد تفاوتا فى لغة الحوار، ذلك لأن المتحاورين دائما على مستوى معرفى متقارب ومن ثم فلغة الحوار لا تحمل سمتا ذاتيا، لأن غالبية شخوص الروايات العلمية مجرد نماذج، وقد يصل حد تجريدها إلى ترقيم هذه النماذج بدلا من إطلاق مسميات مميزة لها، ففى «مدينة القاع» يخفى الأشخاص أسماءهم ويتعاملون بأرقامهم المميزة لهم، فرقم (٢٩٠) هو المرافق لزوار مدينة القاع. ورقم (١٨٨) عالم فى الإحصاء (... وعاد ١٨٨ إلى أرقامه فقال: ذلك صحيح .. خاصة لو علمنا أن ٤٥٪ من السكان الحاليين يعانون من سوء التغذية ..)[٩٠] - أما (١٠١) فهو عالم فى الكيمياء .. .

وغالبا ما يأتى الحوار مثمرا لأنه مواجهة بين عقليتين متقاربتين فى الثقافة

---

٨٩) الشئ/ ص١١٣.

٩٠) سكان العالم الثانى/ ص٧٣.

مثل هذا الحوار بين «دافيد» و «هومر» فى رواية «السيد من حقل السبانخ» (هومر: هناك خطأ ما يادافيد .. هناك خطأ ما يجب أن نكتشفه .. فى تلك الحياة المظلمة .. تحت الأشجار لم تجد الحيوانات فرصة للتأمل فلم تتطور .. وقد ظلت فى معظمها على مدى عشرات الملايين من السنين مصابة بعمى الألوان .. بينما تطورت القرود! .

وابتسم دافيد ساخرا ثم قال :

ـ تريد أن تقول إننا وصلنا الآن ثانية إلى تلك المرحلة القديمة من طفولة المخ البشرى؟! .

ـ ليس هذا بالضبط .. ولكن شيئا قريبا منه .. إننا نجلس الآن هنا بين أغصان عصر العسل، وعقولنا مسترخية فى كسل تأملى لذيذ بينما وجباتنا الساخنة والباردة تأتى إلينا عبر الأنابيب .. .

وقال دافيد :

ـ ولكن من المؤكد أن هناك عقولا تعمل لتسيير الحياة .. وقال السيد بتألم مفاجئ :

ـ هناك عقول تعمل فعلا .. ولكنها ليست عقلى أو عقلك؟!)[٩١] ونلاحظ أن الحوار هنا فى مستوى لغوى وفنى متقارب لتكافؤ المتحاورين وتوازيهما الثقافى فيما من «عصر العسل» ومن ثم قلت المفارقات الحوارية. إلا أن التكرار الذى بدأ به «هومر» (هناك خطأ ما يا دافيد .. هناك خطأ ما يجب أن نكتشفه) .

هذا التكرار يحقق نبرة دلالية تتمثل فى دلالة مشحونة معبرة عن صراع داخلى فى عقل «هومر» ـ صاحب المشكلة والقضية فى الرواية ـ وهو صراع بين شخصيتين داخل امرئ واحد [الأنا الحقيقية . وصنوها] وهذا الصراع لا ينم عن أزمة نفسية بقدر ما ينم عن أزمة فكرية تجسدت فى الحوارات والمناظرات. ومن ثم فإن حديث السيد «هومر» إلي نفسه (المنولوج) يرتبط

---

٩١) السيد من حقل السابنخ/ ص١١٢.

ارتباطا وثيقا للغاية بالحوار الموجه إلى الناس، والمتعلق بالجدل حول قضيته، ونشعر أن الحوار والمنولوج يتحركان فى خط مستقيم، لأن حالة السيد «هومر» فكرية وليست مجرد حالة نفسية .. والقضية نفسها نجدها عند «م.داود» فى رواية (العنكبوت) يقول: (... وحينما التقيت بجسمى آخر الليل على الفراش ظللت مفتوح العينين أفكر وأعيد النظر فى هذه الحالة الغريبة .

هل يمكن؟

هل يمكن أن يجيد الإنسان لغة لم يتعلمها.

وإذا لم يكن هو الذى يتكلم

فمن كان يتكلم؟

وكيف يوجد إثنان فى جسد واحد؟ ..)(٩٢) .

فالدكتور «داود» يخلو إلى نفسه ويحادثها .. ويبدأ أيضا بالتكرار (هل يمكن؟ .. هل يمكن ..) وهذا التكرار - كما قلنا - يترجم مدى انشغال الدكتور بهذه المعضلة العلمية - حيث تتجاوب الكهربة الوقتية للسرد مع التوتر الإرادى الذى يخلقه التكرار.

لقد ندر المنولوج فى روايات الخيال العلمى، لابتعاد الكتاب عن الاتجاه النفسى والتحليل النفسى لشخوصهم، واستبدلوه بالمنطق العلمى والجدل العلمى الذى يثير الأفكار التى تخلق الإثارة كما لو كانت ضربا من العواطف الملتهبة.

نستطيع أن نقول إذن إن اللغة الروائية هنا لغة وثائقية تعتمد على التطويل والوصف الدقيق فى الرؤى الضبابية التى تحتاج إلى التفاصيل الدقيقة، وتعتمد على الإيجاز المركز فى الرسائل المتنوعة بين الفضاء والأرض بخاصة، وأن الأرقام تسيطر على اللغة الروائية، وندرت العطور الأسلوبية لندرة المواقف العاطفية أو النفسية، وجاءت الألوان غريبة (القرمزى ..) لتثير الدهشة، والحوارات متكافئة أسلوبيا وفكريا لدرجة قربتها من المناظرات كما نجد فى رواية «السيد من حقل السبانخ» حتى أننا لا نستطيع أن نفرق بين كلام

٩٢) العنكبوت/ ص١١.

الكاتب والحوارات المعقودة داخل الرواية، وكثرت المصطلحات العلمية بالطبع، وكثر التكرار ... وفى الروايات الطوباوية كثر الضمير «هم» وقلّ الضمير «هو / هى»[٩٣] الذي ينطوى على ذاتية وتفرد خصوصيته - وهو معدوم لغويا وفنيا - ، والضمير «هم» يدل على الجماعية المتمثلة فى مكان معدوم الهوية الحقيقية. وتزاحم الوصف المترجم لآلات المستقبل لخلق أوهام العالم الخارجى المستقبلى. ومن ثم ندرت اللغة المنفعلة - إن صح التعبير - بإيحاءاتها وخيالاتها ومحسناتها، وأصبحنا أمام لغة روائية يمكن تصنيفها حسب التقسيم التقليدى أنها لغة تقترب من الأسلوب «العلمى المتأدب».

---

٩٣) راجع روايات «السيد من حقل السبانخ/ الكوكب الملعون/ سكان العالم الثانى..»

الفصل الثانى

(البناء الفنى فى القصة القصيرة)

كانت الرواية مجالا فسيحا لاستيعاب الرؤى المستقبلية والطوبارية لإمكانات الخيال العلمى، لأن الإمكانات الفنية للرواية اتسعت للتفصيلات الطوبارية، وللإسهاب الوصفى، وللتعليل العلمى. فهل تستطيع القصة القصيرة أن تقوم بمثل هذا الدور فى حدود إمكاناتها الفنية المتطورة؟، هذا التساؤل قد فرض نفسه على الباحث فى قصة الخيال العلمى القصيرة، ولا سيما وأن التشكيلات الفنية الحديثة للقصة القصيرة تنحو نحو الإيجاز والتركيز، واللقطة السريعة والحدث الموحد أو اللحظة الواحدة .. فى لغة مركزة غنية بظلالها الإيحائية وثرائها الدلالى وكل ذلك فى شكول فنية متنوعة ما بين لقطات أفقية أو رأسية أو نظرة عنقودية متشعبة الرؤى لفكرة واحدة .. أو تهميشات ... .

مثل هذا التساؤل قد يفسر لنا لماذا لجأ كتاب قصة الخيال العلمى القصيرة إلى الحبكة التقليدية (بداية/ عقدة/ نهاية)، وإلى القصة التقليدية المطولة شيئا ما والقائمة على تعدد الحدث وتعدد الشخصيات، وهى تذكرنا بقصص تيمور وأحمد خيرى سعيد وطاهر لاشين وعيسى عبيد...، إلا أن كتاب قصة الخيال العلمى القصيرة قد تفننوا فى عنصر الزمن، وطبيعة الموضوع - الخيال العلمى برؤاه المستقبلية - قد فرضت عليهم ذلك.

ويرى الباحث أن يتوقف أولا مع الرؤى ثم ننتقل إلى كيفية تشكيلها فى بنية القصة القصيرة.

وعندما نعمد إلى الرؤى نلاحظ بداية عدم تناسب كثير من الموضوعات مع البناء الفنى للقصة القصيرة مما اضطر الكتاب إلى الامتداد الزمنى - الطويل نسبيا - وإلى الترهل الجملى - أحيانا - وإلى كثرة وإطالة الحوارات وكثرة عدد الشخصيات، وكلها أشياء تمثل عبئا على بنية القصة القصيرة، وهذا يدفعنا -

مقدما - إلى القول بأن أكثر الموضوعات والرؤى تتناسب وإمكانات القصة أو الرواية أكثر من تناسبها مع فنية القصة القصيرة .

وإذا ما تناولنا رؤى الخيال العلمى فى القصة القصيرة سنلاحظ أن رائحة التراث تقوى وتنتشر فى موضوعات هذه القصص، ولعل هذا يعزز رأينا فى وجود جذور للقصة العلمية فى تراثنا العربى. وبداية نلاحظ الحس الدينى والفكر الإسلامى ينعكس على بعض موضوعات هذه القصص بطريقة غير مباشرة كما فى قصة (فى سنة مليون) للحكيم، أو بطريقة مباشرة فى قصة (لامكان) ليوسف عزالدين عيسى. كما نلاحظ التوظيف التراثى فى قصة (فراشة تحلم) ليوسف عزالدين عيسى، وفى (لقاء مع حفيدة خوفو) لنهاد شريف .

فى قصة (لا مكان)[٩٤] نلتقى ببطل القصة وهو يستيقظ من نومه العميق ويكتشف آلاما فى جسده، وعندما يقف أمام المرآة (أحس برجفة تسرى فى جسده عندما نظر إلى صورته فى مرآة الحمام. إنه يرى أمامه وجه رجل فى نحو السبعين من عمره)[٩٥] فيتساءل (ماذا حدث لى؟ أين ذهب شبابى، وكيف اختفت أسنانى)[٩٦] .. وكلما تقدم خطوة شعر باغتراب شديد .. فهو غريب على هذه الحياة ومظاهرها المختلفة .. لقد تبدل كل شئ الأماكن .. الشوارع .. الناس .. الأخلاق .. حاول أن يذهب إلى مقر عمله فلم يجده ... عاد إلى منزله فرآه مأوى لممارسة الحب والجنس .. طاردته الشرطة شعر بغربة كاملة .. وشعر بإرهاق شديد (أنا تعبت وأريد أن أستريح ولا أجد كرسيا أجلس عليه أو سريرا أنام فيه. كيف يحدث هذا فى منزلى؟

قال الشاب الأسمر مبتسما ومشيرا نحو الصندوق:

---

٩٤) مجموعة/ ليلة العاصفة/ ص١٣٠/ سلسلة «كتاب اليوم»/ يوسف عزالدين.

٩٥) السابق/ ص١٣١.

٩٦) السابق/ ص١٣٢.

- يمكنك أن تنام وتستريح فى هذا الصندوق.

سار نحو الصندوق مستسلما وقد أرهقه التعب. نام في الصندوق واضعا يده اليمنى تحت رأسه. بدأ يشعر بالراحة. أقفل الشاب غطاء الصندوق، وسمع النائم بداخله صوت قفل يقفل)(٩٧).

إننا نلتقى فى هذه القصة بمحاكاة مباشرة لقصة «أهل الكهف» فى القرآن الكريم، ولكن هذه القصة ينتقصها الموقف والعقيدة التى دفعت «أهل الكهف» للخروج .. واكتفى الكاتب هنا بتسجيل المفارقات الحضارية عندما بعث البطل فى زمن غير زمنه لأن النوم استغرقه لسنوات طوال لم يحددها ... وكانت فرصة المفارقة هنا مسوغا لتسجيل رؤية مستقبلية قائمة لمستقبل سيتحكم فيه المال والجنس .. فالمرور فى الشوارع حسب الإمكانات المالية .. والجنس ينتشر دونما حياء.

إن البناء التقليدى هنا يتشابه إلي حد كبير مع القصة القرآنية، بل وتتشابه الأحداث (نوم عميق لسنوات/ عودة إلى الحياة وإحساس بالتغير/ محاولة الاختلاط بالمجتمع والإحساس بالغربة من خلال مفارقات الموقف/ العودة إلى النوم الخالد مرة أخرى) .

وإن كانت النهاية تختلف فى القصتين .. فنوم أهل الكهف فى النهاية كان اختياريا بدافع شخصى منهم .. أما نوم صاحبنا فى الصندوق فى قصته «الامكان» فهو نوم اضطرارى أجبر عليه حيث لا مكان له أو لا مكان للماضى البطئ فى مستقبل سريع مزدحم متغير.

وتأتى الرؤية المستقبلية هنا من انتماء بطل القصة إلى زمننا وعصرنا .. وبعثه مرة أخرى قادنا معه لرؤية مستقبلية لما سيكون عليه المجتمع .. ولكن المؤلف اكتفى بتسجيل بعض المظاهر السلبية فقط .

وإذا كان «يوسف عزالدين عيسى» قد أفاد من القرآن الكريم إفادة مباشرة

---

٩٧) السابق/ص١٤٠.

على المستويين الفكرى والتكنيكى، فإن «توفيق الحكيم» قد أفاد من الفكر الإسلامى، والمنطق القرآنى فى معالجته لرؤية مستقبلية بالغة الجموح زمانيا عند ما كتب قصته (فى سنة مليون) .. ولعل هذه الرؤية المستقبلية الضاربة فى الإغراق الزمنى المستقبلى البعيد هى التى خولت له أن يرسم إنسان ذلك العصر الآتى بطريقة تقترب من الآلية، وتعمد إلى التشيؤ عندما يتعمد طمس الملامح البشرية للإنسان، بل وإخفاء المشاعر الإنسانية أيضا (الحب/ الكراهية/ الحقد/ الصدق/ الخوف/ الرجاء/ السخرية/ الفرح) اختفت واختفت معها كل المشاعر والأحاسيس لإنسان ذلك العصر، بل واختفت ملامحه أيضا حيث اختفى الفم والأسنان، وأصبحت اليدان والقدمان هزيلتين لقلة الاستخدام. واقترب الإنسان من الجماد... . وقد وصل الإنسان لهذه الدرجة الحضارية بعد تجاوزه لحرب عالمية ثالثة .. وأصبح الإنسان نوعا واحدا حيث اختفت ملامح الأنوثة والرجولة وأصبح تناقل الأفكار من رأس إلى رأس .

ثم كان العثور على الجمجمة هو المفجر للثورة على تلك الحضارة الآلية .. ومن ثم عاد الإنسان لإنسانيته، و «الحكيم» يستخدم أسلوبه المنطقى فى تطويع الحدث ليصل إلى فكرته الإسلامية فى واحدة من معادلاته المحكمة كالآتى:

الثورة ـ حطمت بعض الآلات ـ ففسد النظام واختل التوازن ـ فانتشر المرض ـ فظهرت مشاعر الخوف ـ الخوف ولد غريزة المحافظة على النوع ـ تجددت فكرة علاقة الذكر بالأنثى ـ وظهرت بالتبعية غريزة الحب والإحساس بالجمال ـ والإحساس بالجمال تجاوز المرأة إلى مظاهر الطبيعة ـ فحدثت المحاكاة ـ فظهرت الفنون = وحكمت الطبيعة بوجود الله . إن الحس الشرقى الإسلامى يفرض وجوده فى طبيعة الصراع المستقبلى بين المادية والروحية .. وانتصر الحكيم للفكر العقدى الذى يرى أن الإحساس بالموت هو سعى وراء راحة مجهولة، ومن ثم يبرز حجم الإحساس بوجود الخالق مرة أخرى فى عقل إنسان

المستقبل.

أما في قصة «الموتى»[٩٨] فينقلنا المؤلف إلى جو أسطورى يعتمد على الفانتازيا لإبراز فكرة فلسفية، ويسخر لها بعض الأدوات التراثية، وبطل القصة هنا امتلأ حقدا لأنه يبحث عن عمل ولا يجد .. وأوشك على الإفلاس، وعندما ينزل الشارع يرى الناس والشوارع المزدحمة .. (ولكن كل شئ ساكن لا يتحرك، وكأنه مشهد سينمائى توقفت عند لحظة معينة الآلة التى تعرضه ..)[٩٩] فشعر بنشوة لأنه أصبح يمتلك كل شئ.. ولكن الفرصة لم تدم طويلا، لأن الامتلاك لم يحقق ذاته (.. ولكن ما اللذة التى سأشعر بها وأنا أقود مثل هذه السيارات مادام لن يراها أحد غيرى؟ لن أشعر بأية لذة)[١٠٠]، ثم تدب الحياة مرة أخرى فى كل شئ بصرخة طفلة صغيرة استيقظت الدنيا وعادت الحياة لحركتها وطبيعتها.. (.. انبعث من عينى الطفلة بريق عجيب. احتضنت أمها وأخذت تهزها بكل قوتها صائحة بأعلى صوتها وكأنها أسد يزأر:

- ردى على يا ماما. ردى على. أنا أتعذب. أنا خائفة .. .

فى هذه اللحظة دبت الحياة فى الأم كما دبت فى اللحظة نفسها فى الفتاة الجالسة خلف عداد النقود وفى جميع من فى المحل ..)[١٠١] إنه يذكرنا هنا بمعجزة سيدنا إسماعيل الطفل الرضيع الذى ضرب الصخرة الصماء فتفجرت منبع الماء، فوجدت الحياة الآمنة فى قلب الصحراء.

والكاتب هنا يستوقف الزمن عندما تجمدت الأشياء، ونحن ندرك الزمن

---

٩٨) مجموعة «ليلة العاصفة»/ ص٦٧ وقصة «الموتى» هذه اقتبس فكرتها مصطفى محمود من الزلزال ليوسف عزالدين.

٩٩) السابق/ ص٦٩.

١٠٠) السابق/ ص٧٠.

١٠١) السابق/ ص٩٢.

بالمتغيرات والحركات :. لقد كان الناس فى وضع الأموات الأحياء، وحتى بعد أن عادت الحياة بحركتها ومتغيراتها كان الناس موتى أيضا، لأنهم لا يدركون الحقيقة .. يكتفون بالحركة ولكن لا يتغيرون ولذلك قال المؤلف للبطل (ـ كلا، إنهم مازالوا موتى)[١٠٢]. وحاول الكاتب أن يربط بين المسرح والحياة فى إطار رمزى قريب المنال .

ويوسف عز الدين عيسى يحاول توظيف الأسطورة الصينية حيث إن القصة الطاوية الصينية تحدثنا عن «جوانك جو» الذى حلم أنه فراشة واستيقظ وهو يتساءل فيما إذا كانت الفراشة تحلم فيلتقط يوسف عز الدين الخيط ويذهب بخيالنا إلى (زمن بعيد، بعيد جدا منذ ملايين السنين، قبل أن يوجد الإنسان على سطح هذه الأرض، لم يكن يعمر الدنيا سوى فراشات وطيور وحيوانات متعددة الأشكال والألوان ..)[١٠٣]. وترى الفراشة فى حلمها ذلك الإنسان الذى يسلبها حريتها ويقدمها للموت بدعوى العلم، ويفسر لها الحلم .. وتعرف أن المخلوقات تخاف ظهور الإنسان فى مملكتها الطبيعية (... انبعث من خلف الأغصان صوت القرد يضحك. قالت الفراشة: ـ علام يضحك هذا القرد؟

قالت الجرادة: ـ حذار من القرد

قالت الفراشة: ولماذا تحذريننى من القرد؟

قالت الجرادة: أنا لا أحب القردة. إنها أقرب الحيوانات شبها بالإنسان)[١٠٤]

وإذا كان «يوسف عزالدين» قد نقلنا إلى زمن أسطورى قديم ليقدم فكرته الفلسفية التى تنم عن أشياء من الإنسان، فإن «نهاد شريف» يحاول أن يصل الماضى بالحاضر ليحقق رؤية مستقبلية من خلال حماس قومى لمصر وذلك فى

(١٠٢) السابق/ ص٩٣.

(١٠٣) السابق/ ص١٤١.

(١٠٤) السابق/ ص١٥٦.

قصة (لقاء مع حفيدة خوفو)، وبطل القصة يصطحب السائحين ويقترب منهم ويساعدهم فى طلباتهم، ثم يكتشف أنهم يتصدون مكانا محددا ويصلون إلى تابوت ويؤدون أمامه بعض الصلوات والتحيات، ويعرف أن الجثة المسجية فى التابوت هى أميرتهم. وجاءوا ليعيدوها إلى كوكبهم.. وهم جميعا من المصريين وهذه الأميرة حفيدة «خوفو» الذي نقل الحضارة لكوكبهم.

وحماس «نهاد شريف» لمصر فكرة سيطرت على كثير من قصصه القصيرة نحو (وتوقفت عقارب الساعة/ وسيظل لا يعرف/ اللقاء الرهيب/ سر القادم من أعلى/ ثقب فى جدار الزمن/ الناقوس الصدئ/ حادث غامض/ جولة المساء). ويبدو أن حماس نهاد شريف لأفكار بعينها قد دفعه إلى تكرار أفكاره فى قصصه القصيرة فضلا عن رواياته أيضا، ومن هذه الأفكار أيضا فكرة الدعوة إلى السلام العالمى والتحذير من حرب عالمية وذلك فى طائفة من قصصه القصيرة مثل: (تلال الصمت/ رقم ٤ يأمركم/ ...)، أما عن وجود قوى قضائية أكثر منا تطورا فنراها فى (حذار إنه قادم/ لكى يختفى الجراد/ رقم ٤ يأمركم / وتوقفت عقارب الساعة / ...) وجعل «نهاد شريف» من قصصه القصيرة وسيلة لمعالجات اجتماعية، وإلحاح فكرة السلام العالمى تدل على مدى التصاقه بواقعه وحبه لبنى جنسه وبنى وطنه بخاصة. وارتباط نهاد بواقعه يعتبر امتدادا لاتجاهات أدب النوع الذى التصق بالواقعية أشد الالتصاق فى أوربا. ونهاد يسخر التطور العلمى لحل القضايا الاجتماعية العامة والخاصة - على حد سواء - ففى قصة (ابن البرق)[١٠٥] يحدثنا عن جسم إنسانى لديه القدرة على امتصاص شحنات كهربائية .. فاستغل تلك القدرة لعلاج أمراض الروماتيزم. وفى «ثقب فى جدار الزمن»[١٠٦] يتيح الكاتب لمملوكى الفرصة ليبعث من جديد، وليبحث عن زوجته المختطفة ...،

---

١٠٥) الماسات الزيتونية/ ص١٠٥.

١٠٦) رقم ٤ يأمركم/ ص١٢٠.

وفى «نهر السعادة»[١٠٧] يكتشف الباحث وجود علاقة حسية بين الحبيبين تنتقل من الأضعف للأقوى وقت الاحتضار فربط هذا الاكتشاف بموقف إنسانى حيث سخره لإسعاد ابنته التى تنكر لها، ولم يعترف بها ....، وفى قصة «عين السماء»[١٠٨] يسخر الكاتب رؤيته لمساعدة القضاء فى معرفة القاتل فى جريمة قتل، والفكرة نفسها تكررت فى قصة «السينكرفينا»[١٠٩] حيث إن التطور العلمى فى الذاكرة الشخصية واسترجاعها يستخدم مع زوجة أب كانت متهمة بقتل زوجها ثم يكتشفون بواسطة «السينكرفينا أن المرأة بريئة وأن الابن هو القاتل. وفى قصة «الماسات الزيتونية»[١١٠] يحول اكسيلات مريض الخصوة إلى معمل لتكوين الماس، يقفز البعد الإنسان ليكفر الطبيب عن ذنوبه ويطبق التجربة على نفسه. ويموت .

وهكذا نلاحظ التدرج الموضوعى عند «نهاد شريف» فهو مهتم بالقضايا العالمية ولا سيما فكرة السلام العالمى والتخويف من حرب عالمية ثالثة، ثم على المستوى القومى ينظر نظرة تفاؤل لمصر ويجعل منها قبلة العلم ومحط أنظار العالم، ويجعل العلم فى خدمة المجتمع كاستخدامه فى مقاومة الجريمة مثلا، ويتدنى اهتمامه حتى يصل إلى الطموحات الفردية بنظرة مستقبلية.

---

١٠٧) السابق/ ص٤٥.

١٠٨) السابق/ ص٥٨.

١٠٩) مجموعة الذى تحدى الإعصار/ ص٣١.

١١٠) الماسات الزيتونية/ ص٢٥.

البنية الفنية:

إذا أردنا أن نستعرض البنى الفنية لقصص الخيال العلمى القصيرة فسنلاحظ وجود بعض السمات الفنية العامة فضلا عن السمات الفنية الخاصة لكل قاص لاختلاف الثقافة والموهبة والرؤية، لأن «الحكيم» يختلف عن «يوسف عزالدين» ويختلف عنهما «نهاد شريف».أما عن أبرز السمات الفنية العامة فهى الطول النسبى للقصة القصيرة، والسبب فى ذلك يعود إلى محاولة رسم صورة كاملة تنوء بها القصة القصيرة، فتمتد زمنيا وتتوالى الأحداث وتكثر بتكرارها الشخوص، ففى قصة (رقم ٤ يأمركم) نجد التحذير من المريخ = ٤. ثم يرصد لردود الفعل المتباينة على مستوى الأشخاص (البدائى - العالم ..) وعلى مستوى الحكومات (روسيا/ أمريكا/ مصر..). ثم تصوير لهجوم المريخ. ثم النهاية المقتبسة من التراث حيث الإغفاءة التى امتدت (بطول ١٥ عاما لا ١٥ يوما ... انمحت من عقول البشر كانتهم فلم يعودوا يذكرون..)(١١١).

وفى قصة الحكيم تكثر الأحداث أيضا ويمتد الزمن (فى سنة مليون) يرصد صورة تفصيلية للمجتمع والإنسان [أدواته/ حركاته/ مشاعره/ طعامه ..]. ثم يحدثنا عند إيجاد جمجمة إنسان، تتفجر المشكلة، يقوم الحوار، والمحاكمة، ثم الثورة، والتحطيم، ثم العودة إلى الطبيعة البشرية]، ونحن لا يعنينا هنا الطول من حيث الكم ولكن من حيث تعدد الحدث الذى أضفى على القصة بناء تقليديا فالقصة ذات بداية ووسط ونهاية فى بناء مثلثى تقليدى مثل:

* «فى سنة مليون» لحكيم:

مظاهر الحياة المستقبلية + أكتشاف الجمجمة والثورة + العودة للطبيعة البشرية

* «لا مكان» ليوسف عز الدين:

---

(١١١) رقم ٤ يأمركم/ ص٤٤.

نوم البطل لمدة طويلة+ استعراض المفارقات عند استيقاظه اضطر إلى + عدم استطاعته مجاراة التغيير فنام واقفل عليه الصندوق

* «السينكرفينا» لنهاد شريف:

جريمة قتل غامضة + تعدد الاتهامات + السينكرفينا تحدد القاتل .

أما عن اللغة فاتسمت بما أسميناه فى لغة الرواية باللغة الوثائقية المعتمدة على الأرقام والتقارير والإشارات العاجلة والنزعة الخطابية، إلا أن «يوسف عز الدين» استعان استعانة مباشرة بالحوار ويبدو أنه قد تأثر بخبرته الإذاعية، فقدم قصصه القصيرة فى هذا المجال فى صورة حوار مطول حتى جعلنا أمام «مسرحة القصة»(١١٢) - إن صح التعبير - ففى قصة «فراشة تحلم» على سبيل المثال نجده يعرض حلم الفراشة ثم يستعرض باقى أحداث القصة من خلال الحوارات الآتية:

* بين الفراشة والعصفورة   * بين الفراشة والإنسان

* بين العصفورة والغراب   * بين الفراشة والهدهد

* بين الفراشة والجرادة   * بين الجرادة والهدهد

* بين الهدهد والفراشة   * بين الفراشة والجرادة

وإذا كانت القصة قد قدمت بطريقة التنوع الحوارى - على النحو السابق - فهذا يعنى أن الحوار هنا عند - يوسف عز الدين - يلعب دورا أساسيا، وليس مجرد حلية ثانوية تابعة، لأنه يجسد تتابع الحدث، وحوارات هذه القصة عامرة بالتفاهم المتبادل بين المتحاورين جميعا - إذا استثنينا الإنسان - ولعل هذا هو السر الذى خلف روح الغنائية فى الحوار وخلوه من العقلانية والمباشرة، وحتى قد صعدت بالحدث رأسيا نحو النهاية. واعتماد القصة هنا على الحوارات المتنوعة يعد ظاهرة سلبية فى بنية القصة القصيرة .. ولكن يوسف عز الدين هنا كان قاصا ومخرجا معا.

---

(١١٢) هناك محاولة مشابهة لتوفيق الحكيم حاول أن يمزج فيها بين الرواية والمسرحية وأسماها (المسرواية).

أما الحوار فى قصص «نهاد شريف» القصير فهو قصير نسبيا لو قورن بحوارات يوسف عز الدين، وحوارات «نهاد» فى قصصه القصير لاتكشف عن الأوضاع النفسية للمتحاورين، لأنه يركز على استعراض الصراع الفكرى، وقد يخلو الحوار من الصراع الفكرى ويأتى محملا بفكرة واحدة وعن اتجاه أحادى قد يطول كما نجد ذلك فى قصة (جولة المساء)(١١٣) التى يعرضها الكاتب من خلال حوار تلفازى مع البطل بطريقة تقريرية جافة فتهرّء البناء الفنى للقصة، وظهرت فى صورة متواضعة للغاية.

أما حوار الكاتب نفسه فى قصة (القصر) فيسلك طريقا مغايرا، لأنه حوار مثمر ساعد على تصعيد الحدث القصصى بطريقة رأسية، وذلك لأن الحوار هنا بنى على المقابلة المتضادة بين المتحاورين بما لهما من مزاجين مختلفين وتفكيرين أشد اختلافا، فالطرف الأول «الدكتور الباشا» مكتشف لاكسير إطالة الحياة وهو شيخ كبير وعالم جاف المعاملة .. والطرف الآخر هو (نصرى عبيد) شاب مغامر ملأه الأمل فى اكتشاف غموض القصر، ويبدأ لقاؤهما بهذا الحوار الاستطلاعى:

«(ـ من أنت .. أجب ..

ـ نصرى عبيد ..

ـ نصرى من ؟

ـ ابن عبدربه وكيل مكتب بريد الخطاطبة

ـ لا نعرفه .. المهم كيف دخلت ؟

ـ كيف تسللت إلى الحديقة؟

ـ من سمح لك بعبورها .. إننا لم نسمع نباح الكلب فهل قتلته؟

ـ خدرته ..

ـ لابد أنك قفزت من فوق السور

(١١٣) أين المرجع ؟؟؟

- وأعوانك .. أين هم .. انطق بسرعة ..)[١١٤]

ثم يتحول الحوار من مجرد الاستطلاع إلى استخبار امرئ عن آخر .. فهو قد جاء لعمه ويحاول الدكتور أن يقنعه بالنكرة لكى يتناول أكسير إطالة العمر .. ولكنه يرفض فى إصرار: (بكيت: بشاعة .. بشاعة

قال الدكتور فى فتور: تقولها لأنك ما تزال فتيا .. شابا مغرورا يقف على أول الطريق .. أوله .. لا آخره

اعترضت : الشيخوخة ... الكهولة .. ما بعد الستين ذروة الحكمة..

- ليس دائما .. ربما هناك مغالطة .. لكن فى الغالب هى ذروة العودة للتقهقرى .. إلى الطفولة .

قصدت أن أنتقم فقلت وأنا أضغط على كل حرف أنطقه ..

- وأنت تستغل طفولة الشيوخ يا دكتور فتستولى على أموالهم .. بعد أن تخضعهم بإكسيرك .. ألا يعود بنا الكلام مرة أخرى .. إلى صدق ظنونى فيك)[١١٥] وهكذا يطور الحوار الصراع بينهما، ويباعد وجهة نظريهما حتى ينتهى بالمطاردة وينجح الشاب (نصرى عبيد) فى الهروب من القصر بمساعدة عمه .

ولأن لغة «نباد» جاءت ذاتية أسيرة لأفكاره فإنه يلجأ غالبا إلى وسائل فنية متواضعة عندما تعوزه الحيلة الفنية فيلجأ إلى الرسائل والبرقيات، وغالبا ما تفتقر صياغته إلى رنين اللغة الفنية، لأن ألفاظه جاءت مشبعة بأفكاره وحماسه فجاءت لتخاطب الوعى والشعور بطريقة وثائقية تعتمد على الأرقام والألوان والأصوات والتكرار والمناظرات ... وكان من الطبعى أن يلجأ الكاتب إلى المؤثرات اللغوية فى مقابل افتقار أسلوبه إلى الحلى الأسلوبية والظلال الدلالية .

ومن هذه المؤثرات اللغوية التكرار (والآن .. الآن .. فلأبدأ التصدى

---

١١٤) مجموعة رقم ٤ بأمركا/ ص٦٨ - ٦٩ .

١١٥) السابق/ ص١٠١.

لهجمات الخوف والفزع التى تلاحقنى .. الآن لأكبح تبضات الألم الرهيب .. الآن الآن لابد وأن أقبر ذلك الضياع ..)[١١٦] وهو يلجأ إليه غالبا لا للتأكيد أو التوكيد، ولكن لخلق نوع من التوتر، وإبراز قوة متنامية متصاعدة ويتصاعد معها الحدث القصصى، وهنا نلاحظ التركيز على اللحظة الزئبقية الآنية وكأنه يريد أن يستبقيها ويطيلها لإتمام ما أزمع عليه (فالصياغة لا تتكون من تلقاء نفسها وبجماليتها المستقلة، وإنما باعتبارها تجسيدا كاملا للأفكار وسلاحا لها)[١١٧].

كما يستخدم «نهاد» أسلوب التفضيل بكثرة، ولا سيما فى تصوير المفارقات والمقابلات بين سكان الأرض وسكان الكواكب الأخرى (أكثر تطورا/ أطول عمرا/ أسرع إنجازا ..) وسقط جسدى يتلوى وهو يحمل أبشع قسمات لوجه أكلته النيران)[١١٨]، ولعل رغبة «نهاد شريف» فى أن يدهشنا بالعوالم الفضائية بخاصة والحضارات المتطورة هى التى دفعته إلى استخدام صيغة التفضيل لأنها صيغة تشكل فى مدلولها قوة مؤثرة على القارئ ولأن مفرداتها تخضع لسطوة المبالغة.

ومن المؤثرات اللغوية أيضا استخدام الصوت واللون، يقول: (يبدو أن العاصفة كانت أقرب...)[١١٩] (. وإذ بالهدير ... لا لم يكن هديرا .. لم يكن هناك أى صوت .. كيف .. بل اندفع الصوت الهادر بينما أنا أبتعد)[١٢٠]، ويحرك الصوت لتجسيد مواقف نفسية تعبر عن الخوف بالصمت والخوف بالصوت [.. كان يسود الكرة الأرضية صمت عميق .. مميت .. مميت

---

١١٦) الذى تحدى الإعصار/ ص١٦٣.

١١٧) الأفكار والأسلوب/ ص١٨٣. أ. ف. تشيتشرين / ترجمة د.حياة شرارة/ دار الشئون الثقافية ببغداد.

١١٨) أنا وكائنات الفضاء/ ص٥٣.

١١٩) الذى تحدى الإعصار/ ص١٦٤.

١٢٠) السابق/ ص١٦٥.

... صمت فيه لا مبالاة ... صمت مدمر ساحق ... حتى دمدمة الرعد وصرير الريح وخرير الماء وتحرك أغصان الشجر ذوت واستكانت ..][١٢١] لقد نجح فى تجسيم الخوف والترقب والانتظار المخيف من خلال الصمت، وإذا ما أحصينا الألفاظ المعبرة عن الصوت فى مواقف الحركة والمبالغة سنجد (الهدير/ العاصفة ../ اندفع الصوت الهادر..) إن رنين هذه الألفاظ نفسها كفيل بإثارة الرعب الذى يقصده الكاتب. بل إن الصوت عند نهاد شريف لا يحركه لوصف خوف أو دهشة أو رعب ... وإنما يحركه مرتبطا بفكرة علمية ومجريا لها، ففى قصة (الناقوس الصدئ)[١٢٢] يجعل من الصوت وسيلة صلة بينه وبين صديقه الميت عن طريق الشفرة الصوتية لحركة الناقوس [ببطء - فى المبدأ - تأرجح الناقوس الهوينى يمنة ويسارا، فى شئ من الثقل والتردد. على أن حركته تزايدت .. اكتسبت قوة أكثر، وعجلة، وإصرارا على التمايل بعنف ... وبغتة انطلقت دقات الناقوس تتسابق مجلجلة، مدوية بين جنبات القاعة .. وخيل إليه أنها نغمات مألوفة .. فارتجف قلبه .. اعتصره الحنين والشوق! وبذل الرجل جهدا مضنيا لينتشل نفسه من وهدة الذهول الذى حط عليه .. ويسارع بإحضار كراسة المحاضرات، وقلم، وورقة بيضاء][١٢٣] إن تشفير الصوت هنا واستغلاله للغة متبادلة بين الحى والميت، ليدل على الإمكانات المنوعة التى وظفها «نهاد» للصوت .. لقد حركه ليكون بديلا عن الحلى اللفظية وليرسم به المشاعر المتباينة [فرح - خوف - قلق وإنتظار - لغة تخاطب - دهشة - ...]، ونجح فى ذلك إلى حد بعيد [... بغتة امتزج بالتصفيق ضجيج موسيقى جاز تدوى عبر (ميكروفون) حاد النبرات ... ثم اختلط التصفيق بضجيج الموسيقى بطرقات طبل محموم .. وزاد عليها صرخات هيستيرية فيها نشوى وفيها مرح

١٢١) رقم ٤ بأمركم/ ص٤٣.

١٢٢) الماسات الزيتونية/ ص٩.

١٢٣) الماسات الزيتونية/ ص٢٠.

جنونى)[١٢٤]. حتى أننا يمكن أن نقسم الصوت فى القصة الواحدة إلى صوت رئيسى وأصوات ثانوية ولكل دوره فى البناء الرئيسى للحبكة أو للتهميش الدلالى .

ولم يكن استخدامه للألوان بأقل تأثيرا من استخدامه للصوت، ونجد اللون عنده يبرز فى مواقف بعينها، عندما يحاول أن يرسم صورا مغايرة للمألوف الأرضى بقصد إثارة الدهشة والاستغراب عند القارئ، ومن ثم فإنه يستخدم ألوانا غير مألوفة مثل (القرمزى/ السنجابى/ لون الخوخ..) نحو هذا الوصف لثلاثة هبطوا من طبق طائر (.. كان الثلاثة فارعين .. وكانوا يتدثرون بملابس صوفية ثقيلة مع قلنسوات ومعاطف وأحذية بطنت بفراء ألياف الزجاج. معطف المرأة وقلنسوتها فى لون الخوخ، ومعطفا الرجلين وقلنسوتاهما يغلب عليهما اللون الأخضر الزيتى .. أما الأحذية فكانت سنجابية ..)[١٢٥]. و «نهاد» لا يكتفى بذكر الألوان القريبة الجامدة (القرمزى .. البنفسجى .. السنجابى ..) وإنما يحرك الألوان لرسم جو طوباوى مغاير لحياتنا الأرضية (... راحت الأضواء السحرية المتوارية بداخل الجدران تخف شيئا فشيئا، لتتحول ألوانها إلى الأزرق الباهت، بطول القاعة المتسعة والواطئة السقف...)[١٢٦] وفى الفضاء وعلى سطح هذا الكوكب المجهول (حمل الرجل القصير ورفيقاه معداتهم، وشرعوا يصعدون ... وسط الحصى الأزرق «المخرفش» وقطع الحجر الأملس المتدحرجة ... وهذه الشتفات من مكونات شفافة مسننة مثل الزجاج..)[١٢٧] بل إن اللون عند نهاد له سحره النفاذ وتأثيره القوى الذى يمكن أن يؤثر ويغشى الناس بالنعاس (.. هبطت سحابة الدخن الوردية تغلف الأجسام التعبة المستسلمة .. متى هبطت السحابة الوردية .. وكيف طوت كل

---

١٢٤) السابق/ ص٢١.

١٢٥) السابق/ ص٩.

١٢٦) رقم ٤ يأمركم/ ص٩٤ .

١٢٧) الثلاثات الزيتونية/ ص٦٥.

الأحياء فى أعماق عبيرها .. لا أحد يدرى)(١٢٨).

إن نهاد شريف على هذا النحو يستخدم المؤثرات اللغوية التى تحرك الحواس (أذن/ عين/ أنف/ لمس ..) فضلا عن جذبه للعقل وهو يستعرض الأفكار العلمية المستقبلية فهو يحرك الإنسان بملكاته وقدراته وحواسه معا لينقلنا معه إلى عالمه المستقبلى والعلمى فى يسر وطواعية بلغة هادئة مؤثرة ولكن بغير الحلى اللفظية التى قد لا تتناسب بالفعل مع الرؤى العقلية والأفكار العلمية والمصطلحات المنتشرة فى قصص النوع.

ومن المؤثرات اللغوية الجيدة المتناسبة مع فنية القصة القصيرة اعتماد «نهاد» على قصار الجمل بل الكلمات الموجزة المتتابعة فى سرعة، بعد أن يكون قد هيأ القارئ بزيد من الاستفهامات والرؤى الغريبة .. وعندما يتطلع القارئ إلى تفسير يقدم إشاراته أو برقياته الفضائية ويتعمد أن تأتى فى هذه الصورة المركزة المتتابعة حيث نلتقى بلغة علمية مجردة غير فضفاضة.. نادرة الظلال .. سريعة الإيقاع .. ويصبح للتنقيط دوره التقطيعى والمترجم عن الحيرة .. ففى قصة (وجهان لعملة واحدة) وفى الوجه الثانى على وجه التحديد نلتقى برائد الفضاء الثانى الذى يعمل بدأب فى السفينة ثم يشعر فجأة بقوة جذب خفية ويصف ذلك فى كلمات متلاحقة على النحو الآتى (نغم خافت .. يهدف بطيئا .. بعيدا .. يعرض .. يزداد وقعه .. له جلبة .. تعتريه همهمة .. نغم [illegible] .. له حفيف .. من صرير .. من قعقعة .. وضربات طبل يقترب .. [illegible] .. [illegible] .. يصخب .. يشتد .. يصرخ .. وتنفجر بعيدة .. وتنفجر أقرب .. وزلزلة .. وأصوات حادة .. متداخلة .. متصارعة .. تضطرب .. تتلاقى .. تفترق .. تتسع .. تتباعد .. تتقطع .. تصير هنيهة [illegible] ..)(١٢٩).

---

(١٢٨) [illegible] ص٣٤/٤٤.

(١٢٩) السابق، ص٨٣.

وفى هذا الإيجاز المحكم فى السرد نكاد لا نشعر به، لأن طبيعة - الإشارة الشاردة - تملى على الكاتب هذا الإيجاز غير المتكلف، وفى سرعة تتناسب وإيقاع العصر ولتترجم فى الوقت نفسه مدى قلق المتلقى (حنيف .. بل صرير .. بل تعقعة) أو (.. مواء .. ماهو أشبه بالمواء) فبناء العبارة على النحو السابق يعبر عن البحث العنيد الجاد للتعبير الأمين عن الأفكار أو عن الإدراك الاستطلاعى فى النص السابق، لأن الإدراك جاء سماعيا ولم تتحقق فيه الرؤية فهو استطلاعى بالضرورة، وهذا التردد فى التعبير (.. بل صرير .. بل قعقعة ..) مع الاقتضاب الجملى لا يشكل عائقا فى طريق التصوير المحسوس المتكامل للإشارة كلها هنا، وهى الإشارة التى تتسع فيها اللحظة الآنية لاستيعاب الاستطلاع بما يحمل من قلق .. ولذلك جاءت الأفعال مضارعة [يهدف .. يعرض .. يزداد .. تعتريه .. يضخم .. يشتد .. يصرخ .. تتلاقى .. تتميع .. تتقطع ..] فيكتسب السرد حيوية لأنه ينقل القارئ ليعايش الحدث عن قرب ومن ثم بانفعال، لأن هذا الإيجاز يدفع القارئ ليلهث وراءه ويتابعه بسرعة .

وعلى الرغم من وجود الشكل التقليدى فى قصص «نهاد شريف» القصير إلا أن ثمة محاولات قليلة حاولت التشكيل الفنى لرؤى الخيال العلمى للخروج من نطاق التقليدية ومن هذه المحاولات قصة (وجهان لعملة واحدة) فهو يقدم قصته فى وجهين لشخصيتين داخل سفينة فضاء من مصر. أما الوجه الأول فيغوص فى ذاته يناجى نفسه فى انفراد ويتطرق إلى انتقاده لنفسه ولحياة الآخرين فى الأرض بيأس وتقزز شديدين. أما الوجه الثانى فهو يتحرك مع الظاهر والعالم داخل السفينة فيصفها لنا ويصف طعامه وشرابه وآلاته .. ثم تجذبه قوة خفية فيصف ذلك فى كلمات متلاحقة ويكتشف أنهما وقعا فى أسر كوكب المشترى. والكاتب هنا يقدم اللقطتين أو الوجهين لإنسان الأرض [لقطة ذاتية... وأخرى خارجية] والعملة الواحدة هى الإنسان بكل متناقضاته

وطموحاته. والقصة محاولة جيدة للخروج على الشكل التقليدى لأنها جاءت فى لقطتين متناقضتين (الظاهر = الباطن) ومتكاملتين لأنهما تعبران عن إنسان الأرض. إلا أن إصرار الكاتب على الاستطرادات والحوارات الزائدة حول إمكان وجود حياة من عدمه فى الكواكب الأخرى قلل من تماسك هذا البناء القصصى.

أما فكرة اللقطات فتظهر أيضا فى قصته (لكى يختفى الجراد)(١٣٠) حيث يقدم قصته هنا فى ثلاث لقطات فى اللقطتين الأولى والثانية الأحداث متتابعة للتقارب الزمنى بينهما يقول فى بداية اللقطة الثانية [فى نفس اليوم وبعد مرور أقل من أربع ساعات ..](١٣١) ثم يحرص على البناء الأفقى فيمتد الزمن بين اللقطتين الثانية الثالثة التى تبدأ (.. ومر عام ونصف عام ...) وهذه اللقطة تضع نهاية للقصة ويحاول القاص هنا اختزال الزمن حيث يلتقط من الامتداد الزمنى الطبيعى للقصة لقطات ثلاث يترجم من خلالها أحداث عام ونصف، فالزمن الفنى هنا أصغر من الزمن القصصى فساعد ذلك على تكثيف الحدث القصصى. إلا أن اللقطات الثلاث تمثل فى الحبكة خطاً مستقيما يعود للبناء المثلثى التقليدى (بداية/ وسط/ نهاية).

والاختزال الزمنى يفرض على الكاتب تقديم عمله فى صورة لقطات ثلاث لقصة (ثقب فى جدار الزمن).

اللقطة الأولى: تصوير لرحلة المملوكى الزمنية إلى العصر الحديث التى يتجاوز

> فيها حواجز المكان فهو ينطلق بحماس زائد وينادى زوجته سالى (وهو لا يميز شيئا على امتداد بصره الكليل .. أيام وأيام وهو يعدو محروق القلب .. وينادى بحنجرة ملتهبة: ـ سالى ..)

اللقطة الثانية: يصل المملوكى إلى مكان زوجته بعد سفر زمنى طويل (من العصر المملوكى حتى العصر الحديث) وتحدث المفارقة والصدام

---

١٣٠) السابق/ ص١٥.

١٣١) السابق/ ص١٨.

من أجل سلمى .. ويودع فى مستشفى الأمراض العقلية بالعباسية.

اللقطة الثالثة: تتأكد من صحة بعث هذا المملوكى .. ونكتشف الشبه الواضح بين سلمى المملوكية وسلمى العصر الحديث .

وإذا تركنا التفسير الرمزى القريب المنال وركزنا على البنية الفنية سنرى أن الامتداد الزمنى قد عبر عنه الكاتب بالوصف المطول وبإلحاح المملوكى فى طلب زوجته (اللقطة الأولى)، ولكن الكاتب يفصل بين البنية الفنية وبين الرؤية العلمية فى السرد بطريقة تقريرية مباشرة (... الطبيب قرر جنونه - المملوكى الداوودى - .. وأحاله بالتالى إلى مستشفي الأمراض العقلية بالعباسية .. إلى هنا يكون الموضوع قد وصل إلى خاتمة منطقية .. لكن شخصا واحدا راوده الشك منذ البداية ..)[١٣٢] فيبدأ الكاتب فى توثيق الحدث تاريخيا - الجانب العلمى - ويصل الباحثان إلى نتيجة إيجابية تؤكد الثقب الموجود فى جدار الزمن والذى سمح ببعث هذا المملوكى مرة أخرى ليمارس بحثه عن زوجته متعديا الفروق الزمنية الكلاسية، وفكرة القصة هنا مقتبسة بتوظيف فنى من قصة «أهل الكهف» القرآنية، وهى الفكرة نفسها التى سجلها يوسف عز الدين عيسى فى قصته القصيرة المعنونة بـ (لا مكان)[١٣٣].

إن قصص «نهاد شريف» القصيرة تبدو وكأنها بحث علمى موثق بالأرقام والألوان وبلغة علمية تشتمل على التقارير والأبحاث والنتائج أو الافتراضات. إلا أن هذا القصص القصير عندما يكتسب بعدا إنسانيا يأتى فى حبكة فنية تقليدية محكمة عندما ينجح فى مزاوجة الموضوع العلمى بالمشاعر والأحاسيس الإنسانية، ونلاحظ ذلك فى قصته «الماسات الزيتونية»[١٣٤] حيث نجد [illegible] «إكسيلات» حصى الكلى ومعالجتها بطرق

١٣٢) السابق/ ص٢٢٦/ ١٣٧.

١٣٣) مجموعة ليلة العاصفة/ ص١٣٠ . د. يوسف عزالدين/ سلسلة كتاب اليوم.

١٣٤) مجموعة الماسات الزيتونية/ ص٢٥. سلسلة إقرأ ٤٤٦.

معينة لتكتسب لمانا صافيا إلى صلابتها وتصبح ماسا نادرا، وأغرته الفكرة وبدأ فى استنبات الماس فى كلى مرضاه، ويبيع الحصوات الماسية بنقود كثيرة للجواهرجى الذى يكتشف حقيقته بمحض الصدفة ويواجهه بالحقيقة، فيكفر الطبيب عن خطئه، ويقوم باستنبات الماسات فى كليته هو، ويضحى بنفسه ليفتدى أخاه .

إن فكرة التضحية الكلاسية تأتى هنا نتيجة طبيعية لمغامرة علمية مما يكسبها بعدا عصريا، ويقدم الكاتب قصته فى سرد غير مباشر هنا ويطعمه ببعض الحوارات التى تكسب الحدث حيوية .

وفى قصة «القصر»[١٣٥] نلتقى بمفارقات تثير الأسى والحزن حيث نلتقى بنموذج فريد من البشر وهم الأموات الأحياء، فالدكتور يكتشف الإكسير الذى يطيل الحياة ويتزاحم عليه بعض الشيوخ وعندما يتناولونه يصبحون أسرى له، وعندما يقتحم الشاب القصر الغامض ويرى هذه «المومياءات» بهيآتهم الزرية المقززة يكتشف أن الإكسير يؤثر على الأجهزة الداخلية (فتظل تعمل طبيعيا ... فى حين لا يظهر التأثير كبيرا على الغدد الصماء وينعدم تماما على الأنسجة الخارجية وأولها خلايا البشرة والجلد وبصيلات الشعر ..)[١٣٦] لقد وقعوا ضحية لمغامرة علمية.. لقد نجح الإكسير فى إطالة العمر والشقاء والتعاسة معا .. إنها صورة محذرة للتطور العلمى.

ويستعين الكاتب هنا بوسائله التوثيقية فهو يوحى للقارئ أنه مجرد راو يروى ما شاهده - وكأنه ليس من صنع خياله - يقول الكاتب فى نهاية القصة (لقد غادرت البلدة فى أعقاب تلك الليلة المشئومة تاركا عمى تحت رحمة الدكتور الملعون .. ثم سافرت إلى القاهرة .. ثم هاجرت إلى كندا تاركا القطر كله هربا من انتقام الباشا الذى كنت أتوقع .. بطشه بى فى كل حين حتى لا أكشف سره .. .

---

١٣٥) مجموعة رقم ٤ يأمركم/ ص٨٨.

١٣٦) السابق/ ص١٠٠.

لقد كان آخر ما وصلنى في مهجرى عن أخبار القصر أنه ما يزال قائما فى مكانه ... وإن انهارت معظم أسواره..)(١٣٧) إن توثيق الحكاية هنا قد حول الشكل إلى معنى - كما قال د. عبدالحميد إبراهيم - (فأضاف مضمونا إلى المضمون، بل أصبح هو مضمونا ولم يصبح عائقا أو مجرد حلية)(١٣٨).

والمتتبع لعالم «نهاد شريف» القصصى، سيكتشف ما وقع فيه «نهاد» من تكرار لنفسه فى قصصه القصيرة وفى رواياته، وهذا التكرار جاء منوعا بدءا من تكرار الفكرة فى أكثر من عمل إلى تكرار الوسيلة الفنية فى أكثر من عمل وانتهاء بتكرار نشر قصصه القصيرة فى أكثر من مجموعة قصصية.

أما عن تكرار الفكرة الواحدة، فيبدو أن حماس «نهاد شريف» لأفكار بعينها اضطره إلى تكرار أفكاره فى قصصه، فعلى سبيل المثال لا الحصر كانت فكرة وجود كائنات فضائية أكثر منا تطورا .. فكرة مغرية باستطلاعات مستقبلية ورؤية خيالية علمية لشكل هذا التطور، فتكررت هذه الفكرة فى قصصه القصيرة مثل [حذار إنه قادم/ رقم ٤ يأمركم/ عين السماء/ اللقاء الرهيب/ لكى يختفى الجراد/ تقرير عاجل ...].

وفكرة السلام العالمى جاءت فى قصة (تلال الصمت/ حذار إنه قادم) فضلا عن تكرارها فى روايته «سكان العالم الثانى».

وفكرة إطالة عمر الإنسان جاءت فى قصة «القصر» وتكررت فى رواية «قاهر الزمن» باستخدام آخر.

كما تأتى قصة «السينكرفينا» وقصة «عين السماء» إنطلاقا من فكرة علمية واحدة وهى التحكم فى تسجيل الحدث الماضى، وتوظيفه لاكتشاف الحقيقة أو للكشف عن غموض ما .

---

١٣٧) السابق/ ص١٠٤.

١٣٨) القصة القصيرة فى السبعينات/ ص٤٩/ دار شعاع ١٩٨٥.

وقد يكون تكرار الفكرة فى أكثر من عمل مقبولا إذا تنوعت طرائق التعبير والتوظيف، ولا سيما فى مجال الخيال العلمى الذى يشكو الآن من ضيق مجال الموضوعات والأفكار بعد أن أصبح الإنسان الفنان في صراع حقيقى مع التطور التكنولوجى والفضائي المذهل والمتجدد.

أما تكرار الوسيلة والحيلة الفنية فأمر آخر قد يدل على تجربة فنية محدودة. وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر استخدام «نهاد شريف» للسحابة القاتمة من أجل إخفاء شئ ما أو إظهاره للتعبير عن صورة ما للتطور العلمى. حيلة فنية تكررت فى أكثر من عمل، ففى رواية «الشئ» الذى ظهر نجأة في سماء مصر، والذى اختفى بواسطة السحابة التى غطت «الشئ» (فالسحابة بطولها وأطرافها المتشعبة وثقلها الواضح راحت تتهادى فى بطء شديد .. أخيرا لم يتبق منها غير أمتار قليلة وينكشف موقع «الشئ» ... واشرأبت أعناق، وكتمت أنفاس، وتركزت أعين فى تحديق متحفز ... وفى النهاية انجابت السحابة ورحلت .. ولم يكن هناك أثر للشئ)[١٣٩] فالسحابة أخفت «الشئ» على الرغم من المتابعة الدقيقة له. والوسيلة نفسها تتكرر فى رواية «سكان العالم الثانى» فالعلماء الثلاثة من دول عدم الانحياز وسط مياه المحيط .. تظهر سحابة تلفهم ثم يجدون أنفسهم داخل الغواصة التى تنقلهم إلى مدينة القاع. والحيلة الفنية نفسها أيضا فى قصة «رقم ٤ يأمركم» [ثم تسللت رائحة الكافور النفاذة إلى الأنوف .. وفى أعقابها هبطت سحابة الدخن الوردية تغلف الأجسام التعسة المستسلمة ... متى هبطت السحابة، كيف طوت كل الأحياء .. لا أحد يدرى ... وحين انجابت سحابة الدخن الوردية ... استيقظ الناس من غفوتهم القصيرة][١٤٠]، بل إننا نلاحظ تكرار التعبير نفسه (.. انجابت السحابة ..) .

---

١٣٩) الشئ/ ص١٠٨-١٠٩.

١٤٠) رقم ٤ يأمركم/ ص٤٣ - ٤٤.

وهناك بعض قصص قصير يحمل بذور رواياته، وقد يبلغ التشابه بينهما حدا بعيدا فى الفكرة والوسيلة الفنية، فقصة «رقم ٤ يأمركم» تحمل الفكرة نفسها لرواية «سكان العالم الثانى ففى قصة «رقم ٤ يأمركم» يصف الكاتب حال سكان الأرض فى أماكن متفرقة (الحجاز/ لندن/ باريس/ كندا ..) ثم يتلقى أهل الأرض بيانا محذرا من رقم ٤ .. . وهى نفسها بداية رواية «سكان العالم الثانى» حيث يصف الكاتب التقاط الإشارة المحذرة فى أماكن مختلفة من العالم (فرنسا/ لندن/ اسكندرية ...)، وإذا ما استطلعنا فحوى البيان فى «رقم ٤ يأمركم» نجد المضمون نفسه في إشارة «سكان العالم الثانى» حيث الدعوة إلي السلام العالمى والتحذير من الحرب. ثم نجد رصدا لرد الفعل بين أمريكا وروسيا وهى ردود فعل منفعلة بعد أن كان الناس بين مصدق ومكذب، والصورة بتفاصيلها نجدها أيضا فى قصة «رقم ٤ يأمركم» (... قد قطعت الإذاعات السوفيتية برامجها ليعلن المتحدث فى جدية علي الشعوب الاشتراكية والصديقة كشف مؤامرة الأمريكان السخيفة ..)[١٤١] (ولكن الإذاعات الأمريكية سرعان ما قطعت بدورها برامجها الموجهة لتنفى التهمة الجريئة، وتعلن .. أن الأمر لا يعد ومحاولة مكشوفة من الروس لخداعهم وبالتالى لبث الرعب فى أفئدتهم...)[١٤٢]. وإن كانت محاولات فرض السلام التى حاولها «سكان العالم الثانى» قد باءت بالفشل .. إلا أن محاولة رقم ٤ قد كللت بالنجح، ويبدو أن هذا هو الاختلاف الوحيد للخطوط الأساسية بين العملين .

وصورة التكرار نفسها نجدها فى عملين آخرين هما رواية «قاهر الزمن» وقصة «القصر» فكلاهما اعتمد على فكرة إطالة الحياة الأولى بالتجميد والثانية بالإكسير. وأحداث العملين لطبيب مصرى ثرى وغامض، وأحداث

١٤١) السابق/ ص٣٧.
١٤٢) السابق/ ص٣٧.

العملين قد وقعت فى قصر ملفوف بهالة من الغموض، هذا الغموض الذى أغرى الشاب - فى «القصر» - ليتسلل إلى القصر ويكتشفه، وهو نفسه الذى أغرى «كامل» الصحفى - فى «قاهر الزمن» - فيقبل دعوة الطبيب ويحاول اكتشاف أسرار القصر، وكلاهما (الشاب/ وكامل) فى العملين اكتشفا الجرائم التى ترتكب باسم العلم، وكلاهما رأى الضحايا، أما «الشاب» فى قصة «القصر» فنجح في الهروب، وأما «كامل» فنجا بنفسه عندما تحطم القصر واختفى واحتفظ لنا بالمذكرات التى حملت لنا الرواية الموثقة بفكرة التحقيق .

وبذور رواية «الشئ» نجدها فى قصة «سر القادم من أعلى» فهذا الشئ الذى يهبط من السماء، واجتهد الناس فى تفسيره والتعرف عليه، ولكن محاولاتهم باءت بالفشل .. حتى اختفى الشئ أمامهم (وعلى مرآى أكثر من أربعين رجلا وطفلتين وقفوا بل تجمدوا إزاءه - الشئ - عاجزين صاغرين مشدوهين .. فقد انطلق نوع مخضر من الأبخرة العديمة الرائحة يتصاعد من أنحاء مايغلف الكائن الكونى القزم ... وعلى الأثر أخذ قوامه يتقلص وينكمش .. وينكمش فى وهن فى المبدأ ثم بسرعة تزايدت فيما بعد ..) وعندما عكف العلماء على تفسير المكتوب المتروك توصلوا إلى (نحن ننشد صداقتكم). والتفاصيل نفسها للأحداث بعينها نجدها فى رواية «الشئ» الذى تعلق فى سماء مصر .. وأثار زوبعة محلية وعالمية ... ثم اختفى وخلف رسالة شفرية تحمل معنى الصداقة والحب من سكان كوكب آخر لأهل الأرض .

وإذا كان التشابه والتكرار بين أعمال «نهاد شريف» قد وصل إلى هذه الدرجة، فيمكننا القول إن **بذور روايات نهاد شريف قد وجدت فى قصصه القصيرة من قبل**، وأن أفكار رواياته إنما هى تطوير لما جاء فى قصصه القصير، لأن «نهاد شريف» مازال حبيس أفكار بعينها ومازال حبيس وسائل فنية محدودة .

وإذا كان «نهاد شريف» قد أصدر أكثر من مجموعة قصصية، فتجدر

الإشارة هنا إلى تكرار نشر قصص بعينها فى أكثر من مجموعة من مجموعاته حتى أنه يمكننا القول بأن مجموعته المعنونة بـ (أنا وكائنات الفضاء)[١٤٣] لم تأت فيها إلا قصة جديدة واحدة هى (وتوقفت عقارب الساعة) وباقى قصص المجموعة سبق له نشرها فى مجموعاته القصصية السابقة.

وإذا كنا قد أفضنا فى حديثنا عن قصص نهاد شريف القصيرة فذلك لأنه أغزر كتاب النوع نتاجا في هذا المجال .

١٤٣) «أنا وكائنات الفضاء». راجع سلسلة «كتاب اليوم».



المصــادر

أولا: المصادر مرتبة هجائيا :

١ ـ أرنى الله/ توفيق الحكيم/ دار الهلال ١٩٧٤ ـ القاهرة .
٢ ـ ألف ليلة وليلة / طبعة دار الهلال ١٩٨٥ ـ القاهرة .
٣ ـ أنا وكائنات الفضاء/ نهاد شريف / سلسلة كتاب اليوم .
٤ ـ الذى تحدى الإعصار/ نهاد شريف/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ـ القاهرة.
٥ ـ رجل تحت الصفر/ مصطفى محمود/ طبعة بيروت ١٩٧٤ .
٦ ـ رسالة التوابع والزوابع/ مكتبة صادر ١٩٥١ ـ بيروت .
٧ ـ رقم ٤ يأمركم / نهاد شريف/ سلسلة كتاب اليوم ـ العدد ٨٧ لسنة ١٩٧٤ .
٨ ـ سكان العالم الثانى/ نهاد شريف/ طبعة الأمانة لسنة ١٩٧٧.
٩ ـ السيد من حقل السبانخ/ صبرى موسى/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٧ ـ القاهرة.
١٠ ـ الشئ/ نهاد شريف/ مختارات فصول ١٩٨٩ .
١١ ـ عالم طريف شجاع/ أولدس ليونارد هكسلى ـ تعريب محمود محمد/ دار الكاتب المصرى ١٩٤٧.
١٢ ـ عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات/ للقزوينى/ طبعة مصطفى البابى الحلبى/ ١٩٥٦.
١٣ ـ العنكبوت/ مصطفى محمود/ طبعة بيروت.
١٤ ـ قاهر الزمن/ نهاد شريف/ دار الهلال ١٩٧٢ ـ اعدد ٢٨٨ .
١٥ ـ الكوكب الملعون/ إيهاب الأزهرى/ دار الزهراء ١٩٨٧ .

١٦ ـ ليلة العاصفة/ يوسف عز الدين عيسى/ كتاب اليوم/ ١٩٨٤ ـ القاهرة.
١٧ ـ الماسات الزيتونية/ نهاد شريف/ دار المعارف ١٩٧٩ ـ القاهرة ـ ٤٤٦ .
١٨ ـ مروج الذهب ومعادن الجوهر/ المسعودي/ طبعة السعادة/ ١٩٥٨.

ثانيا: المراجع العربية مرتبة هجائيا:

١ ـ آراء أهل المدينة الفاضلة/ لأبى نصر الفارابى/ دار الشروق.
٢ ـ الإبداع الفنى فى قصص الخيال العلمى/ عزة الغنام/ الأنجلو مصرية ١٩٨٨ .
٣ ـ أحلام اليوم حقائق الغد/ راجى عنايت/ دار الشروق المصرية .
٤ ـ أدب الخيال العلمى/ لمجموعة من المؤلفين/ كتاب الثقافة الأجنبية/ دار الشئون الثقافية العامة ببغداد ١٩٨٦ .
٥ ـ الأدب المقارن فى ضوء ألف ليلة وليلة/ د. صفاء خلوصى/ الموسوعة الصغيرة/ بغداد ١٨٩.
٦ ـ الأدب القصصى عند العرب/ موسى سليمان/ دار الكتاب اللبنانى بيروت.
٧ ـ الأساطير/ د. أحمد كمال زكى/ مكتبة الشباب ١٩٧٥ .
٨ ـ الأفكار والأسلوب/ أ.ف تشيتشرين/ ترجمة د. حياة شرارة/ دار الشئون الثقافية ببغداد .
٩ ـ التخيل/ جان بول سارتر/ ترجمة د. نظمى لوقا/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢.
١٠ ـ الثورة التكنولوجية والأدب/ فالنتينا أيفاشيفا/ ترجمة عبدالحميد سليم/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ .
١١ ـ ثلاثية الإنسان/ د. مدحت الجيار/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .

١٢ - جورج أوريل حياته وأعماله/ رمسيس عوض/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

١٣ - حدس اللحظة/ باشلار/ تعريب رضا عزوز وعبدالعزيز زمزم/ دار الشئون الثقافية ببغداد ١٩٨٦.

١٤ - الخيال العلمى أدب القرن العشرين/ مخطوط لمحمود قاسم.

١٥ - الخيال العلمى كأدب/ جورج تيرنر/ ترجمة كوثر الجزائرى/ الثقافة الأجنبية ١٩٨٣ .

١٦ - الذين عادوا إلى السماء/ أنيس منصور/ دار الشروق.

١٧ - الزمان فى الفكر الدينى والفلسفى القديم/ د. حسام الألوسى/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ الطبعة الأولى/ بيروت ١٩٨٠ .

١٨ - عجائب المخلوقات/ للقزوينى/ مطبعة البابى الحلبى ١٩٥٦ القاهرة.

١٩ - عصر الآلة ينهار/ فورستر/ ترجمة جبران سليم/ طبعة الألف كتاب.

٢٠ - الغض الذهبى/جيمس فريزر/ ترجمة أبو ريدة/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٠.

٢١ - الغفران لأبى العلاء المعرى/ بنت الشاطئ/ دار المعارف ١٩٥٤.

٢٣ - فى بلاد السندباد/ فاروق خورشيد/ دار الهلال ١٩٨٦.

٢٤ - فى المعنى والرؤيا/ بديعة أمين/ دار الرشيد بغداد ١٩٧٩ .

٢٥ - القصة القصيرة فى الستينيات/ د.عبدالحميد إبراهيم/ دار شعاع ١٩٨٥.

٢٦ - كتاب الخيال العلمى يتحدثون/ ترجمة لطيفة الدليمى/ الثقافة الأجنبية ببغداد/ العدد ١٩٨٧/٢ .

٢٧ - لقطات/ ألن روب جريية/ ترجمة ودراسة د.عبدالحميد إبراهيم/ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ .

٢٨ - الليالى/ طبعة دار الهلال ١٩٨٥ .

٢٩ - مبادئ النقد الأدبى/ ريتشاردز/ ترجمة مصطفى بدوى/ المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر بالقاهرة سنة ١٩٦١.

٣٠ - مدخل إلى نظرية القصة/ دار الشئون الثقافية العامة بالاشتراك مع الدار التونسية للنشر.

٣١ - المدينة الفاضلة عند فلاسفة القرن الثامن/ كارل. ل. بيكر/ ترجمة محمد شفيق غبريال/ الأنجلو المصرية الطبعة التاسعة/ ١٩٥٢ .

٣٢ - مسرح الخيال العلمى/ ترجمة مسرحيات راى براديورى/ المقدمة الكويت ١٩٨٥ .

٣٣ - المصطلح فى النقد الغربى/ ناصر الحانى/ منشورات المكتبة العصرية ببيروت ١٩٦٨.

٣٤ - معجم مصطلحات الأدب/ مجدى وهبة/ مكتبة لبنان/ بيروت ١٩٦٨ .

٣٥ - مع الشوامخ فى أبراجهم/ محمود مسعود/ كتاب الهلال ١٩٨١.

٣٦ - من أوراق أبى الطيب المتنبى/ محمد جبريل/ القاهرة ١٩٨٨ .

٣٧ - منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى/ د.صلاح فضل/ دار المعارف بمصر.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

- Roland La corbe. Le cinema de Science fiction Elran Juilli. 1977, page 22.
- Soviet literature 431, 1984.
- The Early Asimov. Ponther since fiction .
- Isaac Azimov, Befor the Golden Age, Fawcett crest, New-York.
- Arthur. C. clark, the city and the stars, New American Libary, New Jersy 1952.
- Marpholagie du conte Poetique, seuil, 1965/1970/Points 1973 .
- Darwin to Double Helix. The Biological theme in science fiction , By: Leonard Isaces, Leids. 1974.

رابعا: المجلات والدوريات:

- التقارب الفكرى بين نهاد شريف وجول فيرن/ لمحمود قاسم/ جريدة الرياض عدد ٥٢٧/ إبريل ١٩٨٣.
- جول فيرن والأدب العلمى/ د.يوسف عزالدين عيسى/ عالم الفكر/ ص٢١٤ وما بعدها .
- الوليد المرعب/ لآرثر كلارك/ ترجمة راجى عنايت/ مجلة العربى/ عدد ٢١٣ .
- القصة العلمية الحديثة إلى أين/ الفكر المعاص/ يونيو ١٩٦٩.
- «جول فيرن والأدب العلمى» عالم الفكر - ص٢١٤. د. يوسف عزالدين عيسى .
- الوليد المرعب/ لآرثر كلارك/ مجلة العربى/ العدد ٢١٣/ ترجمة راجى عنايت.

من ص ١٩١ الى ص ١٩٣ غير موجود بأصل
المصدر

أدب الخيال العلمى فى مصر.. الواقع والمستقبل
(الرواية نموذجا تطبيقياً)

أ.د. محمد نجيب التلاوى

على كل فن أن يصبح علماً، وعلى كل علم أن يصبح فنا، هذه المقولة الفلسفية القديمة كانت طموحة للغاية فى وقت كان النزاع شديداً بين العلم والفلسفة، ثم تطور إلى صراع بين العلم والأدب.. ثم إلى صراع بين الفلسفة والأدب قد عبر عنه أفلاطون فى كتابه العاشر، هناك نزاع طويل بين الشعر والفلسفة... عداء قديم بين الفريقين ؛ لأن الشاعر باحث فى الخيال، والفيلسوف باحث عن الحقيقة، وقال الأدباء : إن اللغة الانفعالية التعبيرية هى الأصل، والكتابة الحيادية التقريرية متطورة عن الأصل.

ومثل هذه الضديات الثنائية لم تعد مقبولة الآن، لأن الانسان المعاصر فى حاجة إلى العلم والأدب معاً، لأن اشباع الروح على حساب الجسد أو إشباع الجسد على حساب الروح قضية خاسرة، ولأن ذلك يُحدِثُ خللاً فى بناء الإنسان المعاصر.

وكان الفيلسوف الإنجليزى (فرانس بيكون) فى نهاية القرن السادس عشر قد دعا إلى نوع من العلم يتجاوز به إرضاء الطموح النظرى للعقل البشرى ويسعى الي تحقيق سيطرة الإنسان على الطبيعة، وتسخير قواها لخدمته، فاستحق لقب (فيلسوف الثورة الصناعية) وكانت بداية ارتباط العلم بالتكنولوجيا، وظهر (المهندس) الذى وقع فى منطقة وسط بين العالم والصانع، وكان بداية الانطلاق، لأنه وحَّد بين المعرفة النظرية والتطبيق العملى، واحتل البحث التطبيقى مكانة مرموقة.

ويأتى أدب الخيال العلمى ليعلن بصورة أخرى عن وليد شرعى للعصر الحديث وليقوم بمهمة مماثلة لإذابة الثنائيات الضدية، وأصبح استلهام وتوظيف العلم بالوسائل الفنية الأدبية مجرد تعبير عن ائتلاف العناصر وتوحدها فى رؤية

مستقبلية طموحة تستشرف حضارة الإنسان المعاصر وتخطط لهـا. وبذلك اسـتـعـاد الأدب - بأدب الخيـال العلمى - ريادته المسلوبة فى قيادة المجتمع الإنسانى واستشراف مستقبله بعد أن وقع الأدب فى تبعية مطلقة للأحداث السياسية يلوك نشاطها باتفاق أو اختلاف ...

وإذا كان أدب الخيال العلمى يترجم مدى استجابة الإنسان للتقدم العلمى، ويعلن عن تفكير علمى ومستقبلى، فإن الحديث عن واقع ومستقبل أدب الخيال العلمى فى مصر يصبح ضرورة قومية وحضارية.

وعندما نتحدث عن أدب الخيال العلمى فلابد من تحديد الأجناس الأدبية، ولابد من تحديد مفهوم الخيال العلمى. أما الأجناس الأدبية المقصودة هنا فهى القصة القصيرة والرواية والمسرح.. وهذه الأجناس تركيبية فتتسع لقدرات التعبير عن رؤى الخيال العلمى واستشراف الإمكانات المستقبلية فى بناءات طوباوية أحيانا، لأن قصص الخيال العلمى بديل عن الأساطير أو هى أساطير العصر الحديث. وإذا كانت الأسطورة تنحى قوانين الطبيعة لتكون أكثر انطلاقا فى التعبير عن اعتقاد ما فإن قصة الخيال العلمى تستثمر قوانين الطبيعة

عبر رؤية علمية لتقدير الإمكانات المستقبلية. ولعل هذا ما يجعلنا نفرق فى البداية بين الخيال العلمى والخيال المطلق، فالخيال العلمى ينطلق من حقيقة علمية ويتخيل الأديب الإمكانات التى يمكن أن تتطور إليها هذه الحقيقة، ثم يرصد ردود الافعال المتباينة آنذاك.

أما مطلق الخيال Fantasy[1] فهو الخيال الجامح الذى يرتفع فوق قوانين الواقع والطبيعة بحثاً عن التشويق والإمتاع، فالإنسان يصعد إلى السماء، ويعيش فى قاع البحار، ويركب الحصان الأبنوس وبساط الريح...

وعندما نقول بوجود أدب للخيال العلمى فى مصر فإن أسئلة ستتزاحم إلى رؤوسنا عن حجم هذا الأدب وجمالياته الفنية، وهل عبر عن مجتمعنا فى مصر أم أنه طار مع طموحات العلم فوق حدودنا الإقليمية، وما موقع هذه الإسهامات من الإسهام العالمى.. وهل لأدب الخيال العلمى مستقبل فى مصر؟.. هذه الاستفهامات وغيرها هي الدافع الأساس لهذه الورقة البحثية.

* * *

وأعتقد أن اعتصار الإحصاء وتحليله هو أقصر الطرق

للوصول إلى الهدف البحثى، فضلاً عن أن الإحصاء نفسه هو الأنسب للحديث عن الخيال العلمى بخاصة.

أما الأجناس الأدبية التى أسهمت فى أدب الخيال العلمى فى مصر فهى تتفاوت من حيث الكم فبينما نجد ندرة فى مسرح الخيال العلمى نجد كثرة نسبية فى هواية الخيال العلمى ثم تتوسط القصة القصيرة الجنسين (المسرح والرواية).

وهذه النظرة الأولية طبيعية جداً لدارس الخيال العلمى، وذلك لأن صعوبة الإخراج المسرحى للخيال العلمى لم يغر الكتاب بالإقبال عليه بعد (توفيق الحكيم) إلا نادراً حتى أن محاولات (الحكيم) ظلت حبيسة الكتب حتى وقت قريب.

أما القصص العلمى القصير فى مصر : فنصوصه القليلة تعود ندرتها – فى تصورى – إلى سبب عام غير خاص، لأن قصة الخيال العلمى تعتمد على التوسع الأفقى، والوقوف مع أدق التفصيلات الوثائقية، وهو أمر لا يناسب البناء الفنى للقصة القصيرة، وبما أن كاتب الخيال العلمى يبنى فى مدى تخيلنا عالماً جديداً فلابد من تثبيت أركانه بوصف مسهب، ولذلك جاءت محاولات القصة القصيرة فى مصر طويلة نسبيا وذات بناء تقليدى وتلاحظ ذلك فى قصص (نهاد شريف) و

(رؤوف وصفى). وفى قصة (فى سنة مليون) للحكيم - مثلاً - يرصد فى بناء تقليدى صورة لمجتمع مستقبلى (الزمن / الأدوات / المشاعر / الطعام...) ثم يرصد العيوب والمثالب التى تؤدى إلى الثورة، ومن ثم العودة إلى الطبيعة البشرية. وهذا قد فرض تعددية الأحداث داخل النص، فضلاً عن التمدد الأفقى عبر الوصف المسهب.

والأمر نفسه نجده فى قصة (لامكان) ليوسف عز الدين عيسى حيث ينام بطله لمدة طويلة، ثم يبعثه فيستيقظ ويعيش المفارقات فى ممارساته الحياتية الجديدة، لكنه يفشل فى التأقلم والانسجام مع واقعه الجديد، فيعود إلى الصندوق مرة أخرى. فهذه الدورة الحياتية للقصة القصيرة فرضت بناء مثلثياً تقليدياً (بداية / حبكة / نهاية) وقد طالت أيضا.

وعندما لجأ (يوسف عز الدين) إلى تغليب الحوار على السرد فى قصته (فراشة تحلم) طال الحوار وتنوعت الحوارات، وقام المؤلف بدور المخرج، لأنه تنقل بالحوارات بين: الفراشة والعصفورة / العصفورة والغراب / الفراشة والجرادة / الهدهد والفراشة / الفراشة والإنسان...) وتلاحظ أن القصة طالت وتعددت أحداثها.. وضاقت بنية القصة القصيرة عن

استيعاب طموحات الخيال العلمى.

أما لغة القصة القصيرة بما فيها من إيجاز وتكثيف للأحاسيس والمشاعر والحدث القصصى فقد تخلت قصة الخيال العلمى القصيرة فى مصر عن هذه الغاية الفنية حيث استبدل المؤلفون مثل (رؤوف وصفى / نهاد شريف/ يوسف عز الدين عيسى..) هذه اللغة المكثفة بلغة تحلت بالأرقام والمصطلحات والتقارير والبرقيات ونحت نحو الوثائقية والتقريرية والإسهاب الوصفى المباشر بعيداً عن الظلال الدلالية والمنبهات الأسلوبية والعطور البديعية... وحرص القصاصون على استخدام أسلوب التفضيل، ولزيادة الدهشة رأينا استخدام المفردات النادرة ولا سيما فى الروائح والألوان فهذا (القرمزى / السنجابى الخوخى..).

ويبدو أن استخدام الخيال العلمى فى مجال القصة القصيرة أمر يحتاج إلى مراجعة، ويبدو أن (نهاد شريف) قد عبر عن هذه الملاحظة بطريقة غير مباشرة عندما اغتنم أفكار قصصه القصير ليقدمها فى شكل روائى أكثر نجاحا[٢] وذلك لأن الحاجة إلى الإسهاب الوصفى ضرورة لازمة لرسم صور طوباوية مغايرة للواقع والمألوف فى حياتنا الواقعية.

وعلى الرغم من جفاف لغة القصص العلمى القصير إلا أن بعض الايجابيات الأسلوبية تلاحظها عند بعض الكتاب كاعتماد نهاد شريف على قصار الجمل المتتابعة فى الوصف..، وهذا رائد فضاء يشعر بقوة جذب خفية فى قصة (وجهان لعملة واحدة): «نغم خافت.. ثم حفيف... بل صرير.. بل قعقعة.. ومواء.. ما هو أشبه بالمواء.. يضخم.. يشتد.. يصرخ... انفجار بعيد...»[٣] .

ومن الإيجابيات أيضا نلاحظ نجاح بعض القصص فى مزج الفكر العلمى واختراعاته ببعد إنسانى مما يعطى فرصة لمزج الأحاسيس والمشاعر ونجد ذلك فى قصة (ماسات زيتونية)[٤].

أما أفكار القصص العلمى القصير فى مصر فهى محدودة للغاية مما أوقع المؤلفين فى الدوران فى فلك أفكار بعينها بل إن المؤلف الواحد يكاد يكرر نفسه ويكرر حيله الفنية أيضا، ففكرة وجود كائنات أخرى فى الفضاء جاءت عند (نهاد شريف) - الأغزر إنتاجا - فى قصص (حذار إنه قادم / اللقاء الرهيب / لكى يختفى الجراد / تقرير عاجل / رقم ٤ يأمركم...).

ومن خلال هذه الأمثلة المحدودة لقصص الخيال العلمى القصير فى مصر أرى أن موضوع القصة هو المحدد لطولها، وليس طول القصة هو المحدد لموضوعها ولذلك على كُتّاب قصة الخيال العلمى القصيرة أن يتنازلوا عن طموحات الدورة الحياتية للبناء التقليدى (بداية / وسط / نهاية) وأن يجيدوا زاوية الاختيار المناسبة للبناء الفني للقصة القصيرة، لأن أكثر الموضوعات التي طرقها كتاب القصة العلمية القصيرة لم تتحل بزاوية الاختيار المناسبة لفنية القصة القصيرة الأمر الذى ترتب عليه وجود بعض الثغرات التى أشرنا إليها بايجاز.

* * *

رواية الخيال العلمى فى مصر :

استأثرت رواية الخيال العلمى بالنصيب الأوفر لأدب الخيال العلمى فى مصر، وقد سبقت فى وفرتها مسرح الخيال العلمى والقصة العلمية القصيرة، ولعل تحديدنا لندرة مسرح الخيال العلمى فى مصر وقلة عدد مجموعات القصص القصيرة هو نفسه أحد أبرز أسباب الكثرة النسبية لروايات الخيال العلمى فى مصر، ولهذا السبب ستطول وقفتنا مع رواية الخيال العلمى باعتبارها أبرز الأجناس الأدبية لأدب الخيال العلمى

فى مصر.

وتنطلق أولا من إحصاء مصادرنا فى هذا المجال، ولدينا تسع عشرة رواية لثلاثة عشر روائى امتداد إبداعهم الناضج من ١٩٦٥ عندما كتب (مصطفى محمود) رواية العنكبوت ١٩٦٥(٥)، حتى ١٩٩٧ عندما كتب (نهاد شريف) ابن النجوم.

ويأتى (نهاد شريف) ليحظى بنتاج وفير فقد كتب وحده أربع روايات فضلاً عن مجموعاته القصصية فى أدب النوع العلمى. وبعد ذلك نجد روايتين لكل من (مصطفى محمود ويوسف السباعى) ثم يأتى كل مؤلف برواية واحدة.

ومن هذا الاحصاء الأولى نستنتج الآتى :

أولا : لا يوجد من يخلص لأدب الخيال العلمى إلا (نهاد شريف) ثم (رؤوف وصفى) لاحقاً.. بينما ظلت المحاولات الأخرى للروائيين مجرد تجارب مما جعلها تحظى ببناء فني متواضع باعتبارها المحاولة الأولى فى هذا المجال، ولذلك جاءت أكثر هذه المحاولات متواضعة مثل محاولة (على حسن) (السرطان وابتسامة سليمان) ومحاولة (عادل غنيم) (ناى من عظام فتاة).

ثانيا : نستثنى من هذا التعميم بضعف المحاولات الأحادية

والثنائية الكاتب (مصطفى محمود ويوسف عز الدين عيسى) حيث جاءت رواياتهم متقنة وجيدة إلى حد بعيد. واعتقد أن السبب فى ذلك لا يعود الى الموهبة الروائية قدر ما يعود إلى التخصص العلمى الذى ساعد الكاتبين على الاجادة والتمكن، لأنه من المعروف سلفاً أن الكتابة فى مجال الخيال العلمى لا تحتاج إلى الموهبة فقط ، وانما الى الثقافة الواسعة فى فرع علمى يمكن تسخير أفكاره لأعمال روائية. وأود أن أذكر هنا بأن أكثر كتاب الخيال العلمى ورواده فى العالم كانوا من العلماء «فمثلا الانجليزى آرثر كلارك Arthur clarke كان من الفلكيين وهو عالم من علماء الرياضيات... أما الأمريكى (ايزاك أسيموف – Isaac Asimov) فهو عالم مشهور فى الكيمياء الحيوية، وفريد هويل Fred Hoyle عالم من علماء الفيزياء الفلكية، والأمريكى (ليوسزيلارد) عالم فى الذرة، والروسى (ايڤان يفريموف) فهو حاصل علي الدكتوراة فى البيولوجى»[٦]. وفى مصر نجد (مصطفى محمود) الطبيب يستثمر تخصصه فى كتابة روايتين وينجح بحكم التخصص والموهبة، وذلك (يوسف عز الدين عيسى) وهو متخصص فى العلوم أو العلوم الزراعية فضلاً عن (أميمة خفاجى) وهي

طبيبة، وكانت روايتها فى مجال التناسخ.

أما النجاح الفائق لـ (نهاد شريف) فيعود إلى الموهبة أولاً، ثم إلى ثقافته ومتابعته لأحدث التطورات العلمية ولا سيما فى مجال الفلك والفضاء مما ساعده على التمكن فى هذا المجال. واعتقد أن (نهاد شريف) كان يمكن أن يكون أكثر اجادة لو أنه تخصص فى مجال علمى واحد تابعه واستنبت منه أفكاره الروائية، لأنه تحرك فى مجال الطب (قاهر الزمن) وفى مجال العلوم (سكان العالم الثانى) وفى مجال الفضاء (الشىء - ابن النجوم). ولذلك أطالب بالتخصص فى روايات الخيال العلمى، لأنه فهمه الحقيقة العلمية هو الأساس لإنجاح أى محاولة روائية فى هذا المجال... ومع كثرة الاكتشافات وملاحقة العلم للخيال أصبح التخصص ضرورة قصوى لكُتّاب الخيال العلمى فى مصر.

ثالثا : المجالات العلمية التي شغلت كُتّاب رواية الخيال العلمى فى مصر تتمثل فى :

(أ) عالم الفضاء والكواكب، وقد استأثر بجُل الإنتاج الروائى العلمى فى مصر حيث نجد (الكوكب الملعون لإيهاب الأزهرى / السيد من حقل السبانخ لصبرى موسى / الشىء

وابن النجوم لنهاد شريف / ناى من عظام فتاة لعادل غنيم / أرنى الله لتوفيق الحكيم)..

(ب) مجال الطب (شجرة العائلة الأفقية لصلاح عبد الغنى / شخص أخر فى المرآة لمحمد الحديد / العنكبوت ورجل تحت الصفر لمصطفى محمود / قاهر الزمن لنهاد شريف / أرض النفاق ليوسف السباعى / الرجل الذى باع رأسه ليوسف عز الدين عيسى / جريمة عالم لأميمة خفاجى / السرطان وابتسامة سليمان لعلى حسن..).

ونلاحظ هنا أن قضية الخلود وفكرة التناسخ هى التي استأثرت بأكثر هذه الروايات، ولا يخفى علينا أن قضية الخلود ومحاولة التغلب على الزمن والموت فكرة تلح على الإنسان وتناولها الفلاسفة لكن معالجتها فى مصر قد خضعت لبعد عقدى تحكم فى نهاية هذه الروايات وهى خصوصية انفردت بها الرواية العربية فى مصر.. فمحاولة (حليم صبرون) فى رواية (قاهر الزمن) لنهاد شريف تنتهى بتدمير الفيللا والمعمل... ليبقى سر الخلود محيراً.. ولإرضاء الفكر العقدى الذى لا يؤمن بمحاولات الخلود للبشر أو المخلوقات.

ونلاحظ أن فكرة التناسخ وعلم الخلية الذى شغل العالم فى

السنوات الأخيرة قد استأثر بأكثر روايات الخيال العلمى فى مصر حيث نجد روايات عديدة فى هذا المجال مثل (شجرة العائلة الأفقية) شخص آخر فى المرآة / جريمة عالم...).

وهو توجه استشرافى جيد لكُتّاب الخيال العلمي فى مصر ولا سيما إن عرفنا أن هذه الروايات تناثر إبداعها ما بين السبعينيات وبداية التسعينيات من هذا القرن.

رابعاً : إذا كانت الرواية هي الجنس الأدبى الأكثر انتشاراً ولا سيما فى النصف الثانى من هذا القرن فى مصر بخاصة فإن نسبة روايات الخيال العلمى إلى عدد الروايات العربية فى مصر منذ الستينيات تعنى أننا أمام نسبة ضئيلة قد تصل إلى ٥٪ من نسبة الإبداع الروائى بصفة عامة. واذا كانت هذه النسبة لرواية الخيال العلمى والتي هى الأكثر فى أدب النوع، فهذا يعنى أن أدب الخيال العلمى مازال محدوداً للغاية فى واقعنا الإبداعى المعاصر فى مصر.

وعلى الرغم من هذه النسبة الضعيفة كميّاً إلا أن نسبة الكيفية الفنية مرتفعة، لأننا نمتلك عدداً جيداً من هذه الروايات التي تعبر عن مجتمعنا وتستثمر الاكتشافات العلمية لمعالجة قضايانا الواقعية فى مصر (سياسية – اجتماعية) وهذا يدل

على أن روايات الخيال العلمى وقصص الخيال العلمى لم يأت تقليداً لمحاولات أوربية فقط ، وأن ولاء الكُتّاب لأفكار مصرية واقعية والانتماء إلى معطيات التراث العربى أكثر من حدود التأثر بالريادات الأوربية فى هذا المجال، ونلاحظ هذه النتيجة من واقع موضوعات روايات الخيال العلمى، ونستشهد على ذلك بالآتى:

(أ) المد الدينى :

لقد كان القرآن الكريم أحد أبرز مصادر الإفادة لكتاب الخيال العلمى.. فمثلا الحديث عن أهل الكهف.. والنوم والبعث.. أو الاستيقاظ(٧) وهذه الوسيلة استعان بها (يوسف عز الدين عيسى) فى قصته (لا مكان) حيث استيقظ بطله بعد ثلاثين عاماً.. والفكرة نفسها فى (حديث عيسى بن هشام) كما نجدها عند (نهاد شريف) فى بعض قصصه القصير نحو (حفيدة خوفو / ثقب فى جدار الزمن).

ولقد تحكم الفكر الدينى فى مسار البناء الفني لقصص الخيال العلمى ونهاياته - فمثلا نجد قصة (فى سنة مليون) لتوفيق الحكيم يأخذنا إلى رحلة مستقبلية تطور فيها الإنسان تطوراً مذهلاً لكن التطور كان ناقصاً وإذا بالعقل البشرى

يحتكم إلى الطبيعة التى قضت بوجود الله وعادت أهمية الأديان السماوية.

أما (نهاد شريف) فى روايته (سكان العالم الثانى) يجعل من يوتوبيا مدينته فى قاع المحيط وسيلة لادراك ما ينقص الحضارة الأوربية فيحرص على التوازن الكيفى بين البعد الروحى والتطور العلمى. وفي روايته (قاهر الزمن) يدمر فيللا (د.حليم) ليغلب النزعات الإنسانية السيئة على الجهد العلمى الخلاق ليبقى الإنسان هو الإنسان والوجود السرمدى لله الواحد القهار.

أما (صبرى موسى) فى روايته (السيد من حقل السبانخ) فيستفيد من فكرة طوفان نوح لما كثُر الفساد فى الأرض فيتصور أن الحرب الثالثة دمرت البشرية إلا قلة بدأت رحلة علمية جديدة.. وتتكرر هذه الفكرة عند كُتّاب الخيال العلمى فى مصر والعالم بأن البشرية ستفنى إلا قلة ستعيد بناء حضارة الإنسان ونجد ذلك فى أعمال نحو (تلال الصمت لنهاد شريف) الطوفان الأزرق لأحمد عبد السلام..

أما التعامل مع الفضاء الخارجى فنجده فى الكتب الدينية فى المنطقة العربية وتتفاوت ما بين حقيقة الإسراء والمعراج إلى

نبوءة أسفار أخنوخ والكتاب المقدس ويمكن مراجعة (الذين عادوا إلى السماء) لأنيس منصور، و (الكتاب المقدس العهد القديم والجديد / حزقيال الاصحاح الأول : السابع ١١٧٥.. وما بعدها).

وإن كانت فكرة وجود كائنات أخرى فى الفضاء والتعلق بالفضاء الخارجى من الأفكار التي وردت فى كثير من الأساطير القديمة.

ب - المد التراثى :

سنجد جملة من كتبنا التراثية حملت بعض الأفكار التى أفاد منها كُتّاب الخيال العلمى مع فارق التصور والتنفيذ بين ما جاء فى كتب التراث وما يتناوله كُتّاب الخيال العلمى فى عصرنا الحديث.

فالفارابى عرض يوتوبيا عربية مبكرة فى (آراء أهل المدينة الفاضلة) وسنجد أن فكرة (الحكيم) (فى سنة مليون) هى نفسها فكرة (الفارابى) التي جعلها مدخلاً لمدينته الفاضلة وكلاهما انتصر لقدرة الله الخالق، والأمر على نحو آخر نجده فى رواية (السيد من حقل السبانخ) لصبرى موسى.

أما فكرة غزو عالم البحار التي طورها نهاد شريف وأفاد

من (چول فيرن) فإنها قد وردت فى (الليالى) على نحو فنتازى، وورد عند المسعودى فى (مروج الذهب ومعادن الجوهر) ما حكاه عن الاسكندر الاكبر ومحاولة اكتشاف قاع البحر. فضلاً عن رحلات (التوابع والزوابع) و (رسالة الغفران) وهى رحلات أقرب الى التصور الطوباوى.

وحتى فكرة وجود عالم آخر فى الكواكب لم تغب عن قدمائنا فجاء فى (عجائب المخلوقات) للقزوينى أن «عوج بن عنق» مارد جاء من كوكب آخر وقيل إنه من عمالقة كنعان وتحدى موسى واليهود...»[٨].

جـ - *التعبير عن الواقع المصرى* :

لقد جعل الروائيون من أرض مصر موقعاً لرواياتهم العلمية ومن واقعنا المعاصر والمستقبلى زمناً لأكثر هذه الروايات فمثلا نجد (نهاد شريف) فى روايته (الشىء) يعلق شيئا أشبه بالطبق الطائر فى سماء مدينة السويس ومن ثم تصبح مدينة السويس قبلة للصحفيين والعلماء وتلفت أنظار العالم ويقيم على هامش الحدث العلمى علاقة حب بين مصريين كوسيلة تشويق أخرى - على طريقة (جورجى زيدان).

ثم يجعل (نهاد شريف) من حلوان موقعاً لأحداث روائية

(قاهر الزمن) والبطل عالم مصرى... ويأتى (مصطفى محمود) ليجعل شخوصه ومكانه وزمانه من الواقع المصرى فى روايتيه (رجل تحت الصفر) (والعنكبوت)، وقد تميز (مصطفى محمود) بقدرته على مزج الأحاسيس والمشاعر الإنسانية المتباينة فى صلب بناء روايتيه فجاءت رواياته بدفء الأحاسيس والمشاعر وسخونة الصراع الذى افتقدناه فى روايات عديدة.

أما (يوسف السباعى) فجعل التصور العلمى وسيلة لعلاج أمراض اجتماعية كما نجد فى روايته (أرض النفاق). ونجد (يوسف عز الدين عيسى) ينتقد تجبر الرأسمالية التى تتطاول حتى تشترى عقول البشر فضلاً عن نفوسهم وأجسادهم فى واقعنا المصرى ونجح فى تصوير ذلك فى روايتيه (الرجل الذى باع رأسه)، والفكرة نفسها تناولها (نهاد شريف) فى قصته (الماسات الزيتونية).

واستثمار فكرة التناسخ فى روايات (جريمة عالم / شخص آخر فى المرآة / شجرة العائلة الأفقية) روايات تصور ما يمكن أن يترتب على تطور الهندسة الوراثية، واستطاع الروائيون أن يجعلوا الفعل ورد الفعل لشخوص مصرية فى مجتمع مصرى بعاداته وتقاليده وكأنهم تصوروا ردود الأفعال

للمجتمع المصرى إزاء ما يمكن أن يحدث من استنبات مخلوقات جديدة مثل (إش إش) فى رواية (جريمة عالم) وبصفة عامة فإن شخوص الروايات قد حملت نماذج مصرية فجاءت الأفعال وردود الأفعال مستنبتة فى بيئة مصرية ومعبرة عن واقع المجتمع المصرى، إلاّ أن هذا التعبير تباين بشكل مباشر وبشكل غير مباشر... فالتعبير المباشر عندما يكون الهدف تسخير الفكرة العلمية لمعالجة قضية مصرية اجتماعية وجاء ذلك فى روايات نحو (الرجل الذى باع رأسه / وأرض النفاق / شخص أخر فى المرآة...) وبشكل غير مباشر كان تعبير روايات الخيال العلمى عندما يكون الهدف والغاية للفكرة العلمية نفسها، فيصبح الهيكل البنائى كالشخصيات والمكان من الواقع المصرى بشكل مهمش ونلاحظ ذلك فى روايات نحو (ثقب فى قاع النهر/ سكان العالم الثانى/ قاهر الزمن...).

وقد عبرت بعض الروايات عن البعد السياسى بالاضافة الى القضايا الاجتماعية كالفقر والتطور والتأخر... ففى رواية (سكان العالم الثانى) يتناول الكاتب فكرة السلام العالمى إلا أنه رأى أن تحقيقه سيكون بالقوة مما مثل ثغرة السقوط عندما فشل سكان العالم الثانى من العلماء فى فرض ارادة

الشعوب ورغبتها فى سلام عالمى.

خامساً : أما عن المد الأوربى فى قصص الخيال العلمى فى مصر فهو متوفر، لأن السبق الأوربى جعل من روادهم وأعمالهم نماذج تحتذى ولا سيما (ويلز وجول ڤيرن) الأكثر انتشاراً فى مصر، ومن ثم فالتأثير الأوربى ظهر بشكل مباشر وبشكل غير مباشر، وذلك لأن موضوعات الخيال العلمى محدودة ومن ثم فتوارد الخواطر وارد بشكل لافت للنظر، وهذا أمر يجعلنا لا نندفع وراء اغراء المشابهات الشكلية الأولية، وعلى سبيل المثال ففكرة الذاكرة الوراثية تناولها كتاب أوربيون نحو (إيڤان يفريمون فى روايته : السر الهلينى / ويورى - تريفونوف فى قصته: حياة أخرى / ويلكى كولتر فى روايتها: بلا اسم..)، ومن مصر تناول الفكرة نفسها (نهاد شريف فى قصته: السينكرفينا / مصطفى محمود فى روايته : العنكبوت...).

أما فكرة الخلود فقد تحلقت حولها أعمال أوربية كثيرة ثم مصرية كثيرة أيضا(*).. إلا أن طريقة تناول المصريين للفكرة جاءت تحت حراسة مشددة للمنظور الإسلامى بخاصة، وعلى سبيل المثال نجد (توفيق الحكيم) (فى سنة مليون) يرى أن

الخلود أمر طبيعى قد وصل اليه الانسان بعد أن تغلب على كل الأمراض المؤدية اليه... ولما تحطمت بعض الآلات نتيجة تمرد لمجموعة.. انتشر المرض، وشعر الانسان بالآلام ومن ثم بالخوف وتولدت غريزة المحافظة على النوع وبعثت علاقة الذكر بالأنثى، وعادت الفنون وحكمت الطبيعة بخلود أحادى لله الباقى بذاته(*)..

وإذ نقدر حجم توارد الخواطر بين كتاب الخيال العلمى فإننا لن نندفع وراء مقارنات مجالها فى غير هذا البحث، ولكننى سأكتفى بالإشارة إلى نموذجين تطبيقيين للاشارة الى حجم المد الأوربى فى قصص الخيال العلمى فى مصر، تماماً كما أشرنا بايجاز الى حجم المد التراثى وتأثيره على كُتّاب الخيال العلمى فى مصر لدرجة صبغت التناول بصبغة عربية مصرية.

(أ) **أولدس هكسلى وصبرى موسى:**

قد سبق (أولدس هكسلى) (صبرى موسى) عندما كتب (العالم الطريف..)[٩] ثم جاء (صبرى موسى) فى مصر وكتب (السيد من حقل السبانخ). وكلاهما انطلق من فكرة قديمة تمثلت فى رسم يوتوبيا لمدينة إنسانية نموذجية إلا أن عالم

الكاتبين يختلف عن القدماء لأنهما ينطلقان من أرضية حقائق علمية ثم يتصوران امكانية التطوير لهذه الأفكار العلمية.

إذن فتشابه الفكرة فى العملين ليس من دوافع البحث المقارن هنا لأن كُتّابا آخرون قد سبقوا إلى هذه الفكرة قديماً وحديثاً، ومن ثم فإننا سنتوقف مع التيمات المشتركة بينهما داخل النصين. أما (هكسلى) فيبدأ بطريقة تقريرية، ويعدد لنا وسائل ومظاهر التطور الإنسانى المرتقب مستنداً إلى أفكار علمية بالدرجة الأولى، فيحدثنا عن الانجاب فى القوارير - الذى أصبح حقيقة الآن - ثم التفكير فى ترقيم المواليد (أ. ب. جـ.....) بدلاً من التسمية، وتقسيم المواليد إلى مجموعات، لأن كل مجموعة منوطة بعمل ما لإحداث التكامل لنشاط المجتمع.

أما (صبرى موسى) فيبدأ روايته (السيد من حقل السبانخ) برسم ملامح... (عصر العسل) فيحدثنا أيضا عن (التناسل / الطعام/ ارتفاع معدل عمر الانسان...) وهو يرسم بطريقة تقريرية فى مدى تخيلنا لوحة خلفية لمدينته بكل التفاصيل الأساسية الدقيقة... حتى يلتقى الكاتبان فى آلية الإنسان المنتظمة كأبرز مظهر حضارى.

وهذه الآلية تولّد السأم والضجر مما يفجر فكرة الخروج على هذا النظام وبدأت وحدة الخروج فى عالم هكسلى بالفاتنة (لينينا) التي ترفض مبدأ المدينة: الكل للواحد والواحد للكل وتكتفى بصديق واحد تمارس معه الجنس.. ثم تواصل تمردها عندما تعجب بـ (الهمجى) البدائى المتوحش - لاحظ دلالة الاسم - وهو (سافاج) الذى أعلن فشل هذه المثاليات العلمية بتمرده فى نهاية هذا العمل...

أما وحدة الخروج المشابهة عند (صبرى موسى) فتتشابه إلى حد كبير فى الدوافع والتنفيذ فالسيد (هومر) يشابه (لينينا) لأنه سأم آلية (عصر العسل) فقطع (... تيار حياته اليومى... وتوقف عن ركوب مواصلته الهوائية، لأن شعوراً بالسأم قد استولى على روحه من حياته المعتادة الرتيبة المنظمة... وقد مضى سعيداً يقفز مرحاً وسعيداً بعد أن تأكد من أنه حر تماماً»[١٠] . ولما عاد لنظام المدينة (عاودته مشاعر الضيق والغضب فمد يده وأخرج من جيبه حبوب البهجة ألقى بها فى فمه...»[١١] ويجرب (هومر) مع زوجته ممارسات جنسية تذكرنا بمحاولات (لينينا) مع صديقها ثم مع (الهمجى سافاج) وأخيراً يقرر (هومر) العودة إلى الأرض ليتوحد مع

الطبيعة وليشعر بانسانيته بعيداً عن سطوة الآلة ورتابة الحضارة وآليتها.. وهو يتشابه هنا فى اختيار (الهمجى) عند هكسلى.. وهو يقصد به الإنسان البدائى الرافض للتطور والمتحد مع الطبيعة فى فطرتها ونقائها.

إلا أن وحدة خروج (الهمجى) عند هكسلى انتهت بانتحاره، بينما خروج السيد (هومر) انتهت بصعوبات جمّة فى الأرض مما دعاه إلى محاولة العودة فلم يسمح له.. وهذه النهاية المختلفة تنتمى فى تصورى إلى بعد رمزى خاص عند (صبرى موسى) وكأنه يكرر - مع فارق التشبيه - خروج آدم من الجنة... ثم محاولات الإنسان أبناء آدم اللحاق بها فى حياتهم الدنيوية الصعبة.

والصراع فى الروايتين جاء صراعا فكرياً يتناسب مع اليوتوبيا التي تؤطر العملين بما فيهما من إسراف فى تفصيلات وصفية تقترب من الوثائقية التى أثرت على البناء الفني للعملين بما فى ذلك الاستعانة بالتقارير والخطب.

وإذا كان (صبرى موسى) قد تأثر أو أفاد من محاولة (هكسلى) فإن هكسلى نفسه يقول إنه استقاها من (ويلز) يقول هكسلى «إن فكرتها بدأت استناداً إلى رواية هـ . ج ويلز

(رجال كالآلهة)...»[١٢]. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على التواصل ومجالات التأثير والتأثر بين كُتّاب الخيال العلمى أكثر من أى أعمال أدبية أخرى.

ب - بين جول ڤيرن ونهاد شريف :

وهذا النمــوذج الثــانى الذى يكشف عن المد الأوربى على أدب الخيـال العلمى فى مصـر بصفة عـامة والرواية بخـاصة. فنهـاد شريف عندما كتب (سكان العالم الثانى) لم تغب عنه مــحــاولة (چول ڤــيــرن) عــشــرون ألف فــرسـخ تحت سطح البحر)[١٣]. وعلى الرغم من التباعد الزمنى الكبير بين الاثنين (ڤيرن) ١٨٦٩، ونهاد شريف فى سبعينيات هذا القرن ١٩٧٧. إلا أن فكرة إقامة حياة تحت سطح البحر عبر خيال علمى غير فنتازى كما جاء فى الليالى، تمثل فكرة علمية ممكنة، والفارق الزمنى بين العملين قد ترتب عليه فارق فى التصورات العلمية فجول ڤيرن غايته وجود غواصة تتحرك تحت سطح البحر، أما (نهاد شريف) فأقام مدينة كاملة من علماء الأرض تحت سطح البحر ومن هنا كانت مشاكل (نهاد شريف) مضاعفة لأنه يبنى فى مدى تخيلنا مدينة مستقرة، أما (جول فيرن) فغواصته متحركة، وبطلها فرد أما مدينة (نهاد) فيها عدد كبير من

السكان العلماء..

وإذا كانت هذه أنماط التباعد بين العملين، فإن قرائن المشابهة قائمة على نحو آخر بداية من تبنى الكاتبين لفكرة السلام العالمى ومروراً بوسائل البناء الفنى وتيماته، فهذا الجسم الغريب الذى أثار الفزع عند (چول ڤيرن) يقابله تلك الرسائل المجهولة والبرقيات التي انتشرت فى العالم فى وقت واحد عند (نهاد) فى (سكان العالم الثانى).

وتبقى تفصيلات الإقامة تحت سطح الماء والإمكانات العلمية التي يمكن أن توفر هذه الاقامة قد حددت نقاط كثيرة للتلاقى بين العملين، إلا أن فردية بطل (چول ڤيرن) وهو (كابتن ينمو)، وجماعية أبطال (سكان العالم الثانى) قد غيرت التحولات السردية بين العملين حيث زاد (نهاد) على السرد المباشر وغير المباشر بعض وسائل التوثيق السردى ممثلا فى اليوميات والمذكرات والرسائل المتبادلة فى نهاية الرواية بين (شادى) و(ماهيتاب).. وقد زاد (نهاد) أن جعل من مصر مركزاً لأنظار العالم فى هذه الرواية بينما لم يُعن (ڤيرن) بهذا البعد القومى قدر عنايته بالفكرة العلمية (اختراع غواصة).. وكانت روايته قبل أربع سنوات من تصميم الغواصة الحقيقية لأنها فكرة

علمية كانت تشغل علماء فرنسا بداية من ١٨٦٠ تقريباً.

* * *

وعلى الرغم من إمكانية متابعة المد الأوربى فى أدب الخيال العلمى فى مصر إلا أن الاندفاع وراء قرائن المشابهة الشكلية أمر محفوف بالمخاطر، لأن توارد الخواطر قائم بشكل لافت للنظر وذلك لأن موضوعات الخيال العلمى مازالت محدودة فى نطاق الطب والفضاء بصفة خاصة. والأمر الآخر أن أفكار الخيال العلمى نفسها لها جذور شعبية وأسطورية قديمة إلا أن وسائل التناول للفكرة تختلف والبناء الفنى يختلف بالطبع لأن التفكير العلمى وخياله يختلف عن الخيال المطلق الفنتازى.

* * *

وعلى الرغم من قلة روايات الخيال العلمى، إلا أن الروايات المصرية قد حددت مع قلتها أبرز الملامح المميزة لروايات الخيال العلمى، فهي رواية تختلف اختلافا نوعياً عن الروايات التقليدية، ومن ثم فهذه الملامح الفنية هى التي يمكن أن تشكل النموذج الذى يعلن عن حكم القيمة لهذه الروايات. وعلى سبيل المثال عندما نجد أن شخصيات الرواية مسطحة كلها فلا نعيب على هذه الرواية، لأن الشخصية الروائية مجرد رقم أو رمز لا

يحمل معه أى خصوصية ذاتية فـ (على هو إبراهيم هو أ أو ب أو س...)، لأن التركيز الأكبر على الحدث العلمى عبر الفكرة العلمية وكأننا أقرب إلى ما يسمى برواية الحدث التي تهمش شخوصها. ومن ناحية أخرى فأكثر الكتاب يحرصون على تجميد المشاعر الإنسانية (خوف/ فرح/ يأس...) ويحرصون على استبدال ذلك بالحيدة والبرود الذى يصل إلى حيدة العلم وعقلانيته التى تأكل معها المشاعر، إذن فالعلم هو المحرك لمسار الحدث الروائى... أما الرواية التقليدية فالمشاعر هى الحركة لجل أحداث الرواية والتي تُمّثلْ فى مجموعها مجموعة أفعال وردود أفعال شخصيات الرواية. وهذا لا نجده غالبا فى روايات وقصص الخيال العلمى على نحو مركزى(١٤).

حتى أن المرأة مجرد مثال وظيفى تحت وطأة الحرص على تجميد العواطف والإكثار من الوثائقية العلمية.. وأن القصص العاطفية منزرعة انزراعاً غير طبيعى فى أكثر روايات الخيال العلمى لأنها تكاد تختنق مع قلة المشاعر والأحاسيس مثل دور (إيمان) فى رواية (الشىء)، ودور (ماهيتاب) فى رواية (سكان العالم الثانى)، ودور فتاة الفيلا فى رواية (قاهر الزمن). حتى أن بعض الروايات تكاد تختفى منها المرأة مثل رواية

(العنكبوت) لمصطفى محمود حيث ظهرت خطيبة (راغب دميان) فقط ليستخلص الأكسير من رأسها وتصبح بأنوثتها ضحية المحاولات العلمية ووسيلة لها، أما زوجة السيد (هومر) فى رواية (السيد من حقل السبانخ) فتظهر بأنوثتها فى الوقت المناسب لتخفف عن (هومر) ضيقه من إيقاع الحياة العلمية الجافة... ولكنها تفشل رغم تسخير أنوثتها له... إلا أن طغيان الفكر لم تحركه العاطفة حتى لو تمددت إلى ممارسات جنسية.

وكأننا نشعر أن المرأة كمثال وظيفى قد جاءت لتخفيف المسار الرأسى الحاد ولتكن وسيلة لتوزيع الأضواء السردية أفقياً: وهذا يعزز قولى بأن قصص الخيال العلمى قد استبدل رجل التاريخ فى الرواية التقليدية برجل العلم فى الرواية العلمية.

أما القارىء فهو المتلقى السلبى فى رواية الخيال العلمى لأن زيادة الوثائقية والحرص على التمدد الأفقى مع أدق التفصيلات قد ساعد على تقليص التهميش الدلالى وهو أمر جعل الراوى يستأثر بكل شىء ومن ثم فالقارىء عليه فقط أن يبنى هذه التفصيلات فى المدى التخيُّلى بدون إضافات قليلة.

وكان من الطبيعى أن تحتجز قضية الزمن قلب البناء الفنى

لرواية الخيال العلمى لأن الزمن مستقبلى استشرافى أو هو موغل فى القدم.. أو يداخل بين الأزمنة ويبتكر قياسات جديدة من خلال (التقابل الزمنى / الطباق الزمنى / التوازى الزمنى...).

واللافت للنظر أن أكثر قصص الخيال العلمى يحرص على البداية الشائقة والتى تصبح أبرز وسائل الكاتب لجذب القارىء، ففى رواية (الشىء) يصورها الكاتب بهذا الشىء المعلق فى سماء مدينة السويس ولا أحد يستطيع التعامل معه وقد ظهر فجأة...، وفى رواية (سكان العالم الثانى) تبدأ بهذه البرقيات المجهولة المصدر فى أنحاء العالم وفى رواية (العنكبوت) يحدثنا الراوى عن سر رهيب ناء بحمله سنوات طوال. وعنصر التشويق المبكر يهيىء للقارىء لتصور الغريب والمثير لعالم جديد يختلف عن واقعه وكأن وسيلة التشويق أرضية أساسية لتهيئة قارىء الخيال العلمى.

وإذا كانت الرؤية العلمية بحساباتها وحيادها هى المسيطرة على روايات الخيال العلمى، فلقد وصل الأمر حد جفاف المشاعر الإنسانية فى مقابل الطموح العلمى فـ (راغب دميان) فى رواية (العنكبوت) يستدرج مخطوبته إلى معمله ثم يعطيها

بعض الأمصال ثم يقتلها ويقطع رأسها ليستغلها فى أبحاثه وطموحاته العلمية، وفى رواية (قاهر الزمن) نجد (د. حليم) يقبض على العلماء بطريقة غير أخلاقية ليجمدهم تمهيداً لبعثهم فى عصر (د. حليم). وأما (روزيتا) فى رواية (رجل تحت الصفر) فإنها تضغط على أحد الأزرار المغناطيسية لتقيس قبلتها لزوجها...

ويبدو أن هذا الجفاف للمشاعر والأحاسيس بفعل الرغبة العلمية والتطوير قد تسرب إلى أسلوب هذه الروايات بحيث اختفت الحلى الأسلوبية والعطور البديعية وكلمات المشاعر الإنسانية الواصفة لـ (الحب / الخوف/ اليأس/ الألم...) وجاءت لغة الروايات وثائقية علمية مليئة بالمصطلحات والأرقام والأسماء للآلات والأماكن، وكأن هذه اللغة الجافة المشاعر تتناسب مع الجفاف المتوقع للمشاعر الإنسانية كلما زاد التقدم العلمى - كما جاء فى أكثر روايات الخيال العلمى بصفة عامة.

والمستوى الجملى في الروايات تنوع بين الطول المسهب والقصر، فطوال الجمل ضرورة لازبة مع الوثائقية الوصفية المسيطرة على روايات الخيال العلمى، لأن الكاتب ينحت بكلماته الواصفة عالماً جديداً فى مدى تخيلنا يختلف اختلافا

نوعياً عما نراه فى واقعنا ومن هنا كانت أدق التفصيلات ضرورة اختفت معها فرصة ظهور التهميشات الدلالية، فقلّتْ فرصة مشاركة المتلقى الذى أصبح فى موقف سلبى يتعاطى الوصف فقط مبهوراً مستغرباً... ومفكراً..

أما قصار الجمل فكثُرت مع البرقيات والرسائل والوسائل الوثائقية وجاءت مفعمة بعلامات الترقيم والنقطة بخاصة تمثل وقتاً غير مشغول وغالباً ما يمتلىء بالقلق والانتظار، أو هى معبرة عن امتداد زمنى أفقى مجهول لنا، وقد تعنى الثبات فى موقع آخر(١٥).

ولقد قل المنولوج فى روايات الخيال العلمى لقلة استيطان الذات لنفسها ولانشغال الشخوص بالأفكار العلمية، فضلاً على حرص الروائيين على تهميش الشخصيات مما أبعد التحليل النفسى للشخصيات واستبدلوه بالمنطق العلمى والجدل للأفكار المثيرة حتي انقلب الحوار إلى مناظرات علمية طويلة كما نجد فى رواية (السيد من حقل السبانخ).

* * *

واذا كان واقع أدب الخيال العلمى يشير إلى الندرة إلا أن هذه الندرة الإبداعية قد مكنت مبدعيها من إعلان التميز الفنى،

لكن الانشغال عن هذا المجال له أسباب عديدة أذكر منها :

(أ) الكتابة للخيال العلمى تحتاج الي ثقافة علمية جيدة جداً بالإضافة إلى الموهبة المسرحية أو القصصية... وعندما نلاحظ أن أكثر المبدعين فى مصر من المهتمين بالعلوم الإنسانية سنكتشف أن رغبة الثقافة العلمية نادرة ندرة المبدعين فى مجال الخيال العلمى.

(ب) إذا كان المبدعون العرب القدامى قد أصابتهم لعنة الاطلال فعاشوا لماضيهم أكثر من واقعهم ومستقبلهم، فإن أدباءنا المعاصرين فى مصر يعيشون الواقع أكثر من الماضى والمستقبل، لأسباب عديدة كان الاحتلال الاستعمارى أحد أبرز أسبابها ثم الحماسات الأيديولوجية والنظرية السبب القوى الآخر ولا سيما أن أكثر المبدعين فى مصر قد استعذبوا تنظيرات الاشتراكيين البراقة فكانت دعوة الانغماس فى الواقع أكثر من دعوة التطلع إلى المستقبل.

ومما نأسف له أن معايشة الأدب للواقع جاءت عبر تبعية مطلقة للحركية السياسية فى مجتمعاتنا العربية وفى مصر بخاصة حتى أصبح الأدب والأديب تابعاً للسلطة (مؤيداً / معارضا) وفى الحالتين تبعية أفقدت الأديب والأدب دوره

الريادى واستشراقه المستقبلى.

(جـ) قلة عدد العلماء المستكشفين والمخترعين فى مصر والمنطقة العربية أفقدت الحماس للاكتشافات العلمية لأننا احترفنا دور المستهلك لا المنتج لمفردات الحضارة الغربية.

(د) عدم اهتمام الإعلام المصرى - حتى وقت قريب- بالعلماء وبتبسيط الاختراعات والأفكار العلمية حيث فشل الإعلام المصرى فى أن يحوّل العلم إلى ثقافة واكتفى بتبعية مطلقة للحاكم يروج لمن يحب، ويعادى من يكرهه ويملأ الفراغات بمتع استهلاكية رخيصة.

(هـ) فشل نظم التعليم فى مستوياته المختلفة فى تكوين العقلية العلمية المفكرة حيث اكتفت النظم التعليمية بمهمة الحفظ... وحتى محاولات التطوير فى المناهج تُسقطها نظم الامتحانات التى تفرض التحصيل عبر الحفظ قبل الفهم والتفكير.

(و) أصبحت الكتابة المعبرة عن الواقع هى الأكثر رواجاً، لا سيما وأن رواد الأدب العربى فى مصر قد نجحوا من خلال هذا الواقع مما أغرى الأجيال اللاحقة بالتبعية الموضوعية فبعد (نجيب محفوظ) وجدنا عشرات يسيرون على دربه، ووجدنا

عشرات يسيرون فى فلك (صلاح عبد الصبور)، وعشرات يسيرون فى فلك (توفيق الحكيم)...

(ز) عدم وجود حركة نقدية متابعة لأدب الخيال العلمى، ومن ثم قلَّ الرواج لأدب الخيال العلمى، وغاب حكم القيمة الممهد لكيفية تذوق أدب الخيال العلمى ، لأن النقاد الذين اعتنوا بأدب الخيال العلمى حتى الآن فى مصر لا يزيدون عن أصابع اليد الواحدة، ولذلك أصبح الخيال العلمى يقرأ الروايات المترجمة وربما لم يسمع بعد عن (نهاد شريف أو صبرى موسى أو رؤوف وصفى...).

(ح) إن صعوبة الإبداع فى مجال قصص الخيال العلمى قد صرف الروائيين والقُصّاص عن التجديد فى الشكول الروائية والقصصية فجاءت أكثر الأعمال فى بناءات فنية تقليدية تعتمد على الراوى المباشر أو غير المباشر فى بناء مثلثى محلى بمقدمة وعقدة وحل، وهذا الأمر قد قلل من القيمة الفنية لقصص الخيال العلمى فى مصر - بصفة عامة - على الرغم من أن الملامح الفنية العامة المميزة لقصة الخيال العلمى بها من الإمكانات ما يمكن أن يساعد على تقديم الشكول الفنية الجديدة والمبتكرة وغير المسبوقة فى المجال الروائى وهناك

إمكانات يمكن أن تنطلق منها مظاهر حداثية.. وما بعد الحداثية فى مجال القص.

مستقبل أدب الخيال العلمى فى مصر :

«قد أجرى بعض العلماء مقارنة بين الفترات الزمنية التى كان يستغرقها الوصول من الكشف العلمى النظرى إلى التطبيق فى ميدان الإنتاج منذ عصر الثورة الصناعية حتى اليوم فتبين لهم، الإنسان احتاج الى ١١٢ سنة (من ١٧٢٧ الى ١٨٣٩) لتطبيق المبدأ النظرى الذى يبنى عليه التصوير الفوتوغرافى. والى ٥٦ سنة (١٨٢٠ حتى ١٨٧٦) لكى يتوصل من النظريات العلمية الخالصة إلى اختراع التليفون، والى ٣٥ سنة (من ١٨٦٧ الى ١٩٠٢) لظهور الاتصال اللاسلكى. وإلى ١٥ سنة (من ١٩٢٥ الى ١٩٤٠) للرادار. و١٢ سنة من ١٩٢٢ الى ١٩٣٤ للتلفزيون و٦ سنوات من (١٩٣٩ الى ١٩٤٥) للقنبلة الذرية، وخمس سنوات (١٩٤٨ - ١٩٥٣) للترانزستور وثلاث سنوات (١٩٥٩ - ١٩٦١) لانتاج الدوائر المتكاملة»[١٦].

وهذا النص يعنى أن السباق بين الفكر النظرى والتطبيق العملى قد تسارع بدرجة لافتة للنظر حتى ضاقت المسافة بينهما. وإذا أضفنا أن أدب الخيال العلمى تابع للفكر العلمى

النظرى السابق على المجال التطبيقى فهذا يعنى أن أدب الخيال العلمى فى العالم يواجه مشكلة كبرى تتمثل فى موت أدب النوع العلمى حيث أصبحت الاختراعات التقنية ملاحقة للفكر النظرى ومطاردة له. وهو مأزق واجه فن الرواية عندما توقع بعض النقاد (موت الرواية) فى الثلاثينيات.. وكانت رواية (تيار الوعى) هى المخرج من مأزق الموت، كذلك الأمر هنا فإن الخيال المبدع ضاقت سبله بسبب كثرة الاختراعات التطبيقية مما دفع (نهاد شريف) أن يتصور فى بعض قصصه أن الآلة ستنتج بدورها آلة أخرى متطورة مما يحجم الدور الإنسانى.

إن هذا المأزق الذى تمر به رواية الخيال العلمى فى العالم غير بعيد عنا فى مصر، لكن المخرج من هذا المأزق يتمثل فى التخصص فى مجالات الخيال العلمى، لأن التركيز فى مجال علمى بعينه (كالطب / الفضاء / الهندسة...) سيفتّق الذهن عن تصورات مستقبلية ممكنة، وهذه هي المرحلة التي أصبحنا فى انتظارها فى مصر، لأن الرواد بثقافاتهم كتبوا فى مجالات مختلفة فـ (نهاد شريف) مثلاً كتب فى مجال الطب (قاهر الزمن) وفى مجال الفضاء (الشىء) وفى مجال عالم البحار (سكان العالم الثانى)، فضلا عن قصصه القصير، إلا أن عدم

التخصص فى مجال بعينه قد أوقعه فى سلبية التكرار حيث دار فى فلك أفكار بعينها، بل إنه كرر أفكاره التى قدمها فى قصصه القصير ليبنى منها بعض رواياته(١٧).

وعلى الرغم من التهديد بموت أدب الخيال العلمى إلا أننى أتوقع أن مطلع القرن القادم (٢٠٠٠) سيشهد نهضة لأدب الخيال العلمى فى مصر، وهذا التوقُّع هو نوع من الاستنتاج وليس محض تفاؤل، لأن تقنيات الاتصال المتطورة قد ربطت شبابنا بثقافة العالم... ووسائل الاتصال والإعلام تنقل لنا أحدث الأفكار والمخترعات فضلاً عن انتشار الكمبيوتر والاتصال بشبكة (الانترنت)، ولابد أن هذه الأفكار المتسارعة والاختراعات ستحرك خيال المبدعين فى مصر لاستشراف المستقبل القريب انطلاقاً من حقائق واختراعات علمية عالمية ومن تقارب كبير بين العلم والتكنولوجيا، وذا التقارب لابد أنه سينعكس إيجابياً على ثقافة العالم الجمالية فى مطلع القرن القادم، والتى ستعلى من شأن التفكير العلمى فى المجالات كلها ومنها أدب الخيال العلمى، والذى أتوقع أن يكون هو الباكورة الطبيعية لأدب عالمى يرتفع فوق الحدود الجغرافية والنزعات الاقليمية ليعبِّر عن انسان العصر فى كل مكان، وهو

التعبير الذى سيرتفع من حدود السيكولوجية المغلقة إلى رحاب البحث العلمى والاكتشافات العلمية الجادة.

وإذا كانت قصة الخيال العلمى هي الابنة الشرعية للقرن العشرين، فإن قصص الخيال العلمى وأدب الخيال العلمى سيُشكل أبرز القيم الجمالية لمتلقى القرن الحادى والعشرين، لأن التكنولوجيا الحديثة تنتزع إنسان القوميات والأيديولوجيات من النزاعات الإقليمية وتضعه فى مصاف التوحد بما تقدمه هذه التكنولوجيا من تقريب للمسافات، وبوسائل الإعلام والاتصال تتقارب الأفكار والعادات.. وأعتقد أن هذا هو المسار نحو عالمية الفكر والأدب بفعل العلم وتطور التكنولوجيا وليس بفعل القوة الأمريكية الأحادية فى نداءاتها الزائفة عن مفهوم زائف للعولمة على الطريقة الأمريكية بشكلها الاستعمارى الجديد. إن التقارب بين القرية والمدينة وإذابة الفروق بينهما مجرد نموذج قياس لما يمكن أن يتحقق بفعل الإعلام على المستوى العالمى.

إن التطور التقنى فى الإخراج المسرحى سيغرى كتاب الخيال العلمى فى مصر، وأتوقع أن تزداد مسرحيات الخيال العلمى فى مطلع هذا القرن فى مصر، لأن المتلقى فى مصر

سيكون قد تشبع بقضايا الواقع المتكررة، وسيكون قد تشبع بوجبات كافية من الحديث عن الجنس ورؤيته... وسيصبح الحديث عن الجنس والتلاعب بالسياسة وسيلة تقليدية غير شائقة، ولن يكون أدب العرى مغرياً، لأن الإغراء سيكون للفكر العلمى وللتطور التكنولوجى، ومن ثم لأدب الخيال العلمى. لأن القرن القادم سيفجر مشكلات علمية قد بدأت إرهاصاتها مع تطور الهندسة الوراثية، فهى التى ستحرك بتطورها الفكر الاجتماعى والسياسى وربما العقدى أيضا.

ولكى تحقق تطويراً لأدب الخيال العلمى فى مصر ونسترعه بطريقة صحيحة لابد من خطوات ممهدة تتمثل فى الآتى:

أولاً : إعادة طبع كتب أدب الخيال العلمى فى مصر(*) فى طباعات رمزية السعر ككتاب الأسرة حتى نحقق لها الانتشار بين القراء.

ثانيا : إدخال أدب الخيال العلمى فى مراحل التعليم المختلفة من الابتدائى إلى الجامعة، ولدينا ما يناسب كل مرحلة سنية لتخصيب الخيال والفكر عند الطلاب.

ثالثا : لابد من وجود حركة نقدية قوية يتوافد عليها النقاد بأدوات نقدية تُقدِّر خصوصية أدب النوع وتستشرف ما يمكن

أن يطوره تطويراً فنياً لإغراء واستقطاب المبدعين لأدب النوع فى مصر كرائدة فى المنطقة العربية.

رابعاً : التسليم للتفكير العلمى كأقصر الطرق للتطور والإنجاز، لأن العلم سيكتسح أمامه ما عداه من فكر معوق، ولأن التفكير العلمي والتكنولوجيا ليست عدوة لأحد.

خامساً : دعوة الكُتّاب فى مجال الخيال العلمى إلى التخصص فى مجال من المجالات العلمية كالطب أو الفضاء / الحاسبات الآلية / الطاقة النووية / الهندسة الوراثية...

سادساً : وجود حركة ترجمة منظمة تلاحق الإنجازات العلمية المتطورة في التخصصات المختلفة مع العناية بترجمة كتب أدب الخيال العلمى.

الهوامش

١ - Fantasy الخيال المطلق غير المقيد بقوانين الواقع، وكان أرسطو قد استخدم هذا المصطلح وقصد به الصور الحسية فى الذهن. وهناك مصطلح يونانى قديم وهو اليوتوبيا Utopia وقصدوا به اللامكان، أو المكان الخيالى الذى لا وجود له، ثم قصدوا به الصورة النموذجية المثالية لما يتطلع إليه الإنسان مثل (جمهورية أفلاطون/ مدينة الله للقديس أوغسطينوس / آراء أهل المدينة الفاضلة للفارابى..).

٢ - راجع كتاب : قصص الخيال العلمى. دراسة فى تأصيل الشكل وفنيته . للباحث نفسه.

٣ - مجموعة (رقم ٤ يأمركم) / نهاد شريف / ٤٣ - ٤٤.

٤ - مجموعة (الماسات الزيتونية) / نهاد شريف.

٥ - هناك بعض المحاولات التي مثلث إرهاصات قد تمتد إلى محاولة المويلحى فى (حديث عيسى بن هشام)، ولكننى آثرت أن نبدأ من النموذج الناضج لروايات الخيال العلمى. وللتفصيل يمكن مراجعة مصادر البحث لمعرفة هذه الروايات وكُتّابها.

٦ - تفصيلاً يمكن العودة إلى كتاب (الثورة التكنولوجية والأدب) ص ٣٦.

٧ - هناك حكاية شعبية تروى من عام ٦٠٠ ق.م فى «كرنب» عن (ابيمندس الكنوسوس) الذى أرسل ليجلب خروفاً، ولكنه عرج إلى كهف ليأخذ قسطاً من النوم فاستيقظ بعد أربعين أو ستين سنة.. ويقال إنه كان رجلاً حقيقياً... - راجع (أدب الخيال العلمى) ص ٥٦.

ويبدو أن انتشار هذه الحكاية قد أفاد منها كتاب أوربا كما نجد ذلك فى قصة «ويلز» المعنونة بـ (عندما يستيقظ النائم) ١٨٩٧. ووردت الفكرة نفسها عند كاتب آخر هو (ادورد بيلامى) ١٨٨٨ فى قصة بعنوان (النظر إلى الوراء). إلا أننى أرجح أن كتابنا فى مصر كانت إفادتهم من القرآن الكريم لأنه الأكثر تداولاً وحفظاً عندهم.

٨ - راجع (عجائب المخلوقات) للقزويني ص ٢٨٠ وما بعدها / البابي الحلبي / ١٩٥٦.

(*) تفصيلاً : يمكن مراجعة كتاب (قصص الخيال العلمي) للباحث نفسه. ومراجعة كتاب : الثورة التكنولوجية والأدب لـ ڤالنيتينا ايفاشيفا.

(*) راجع مجموعة الحكيم (أرني الله).

٩ - العالم الطريق الشجاع / هكسلي / تعريب محمود محمد دار الكتاب.

١٠ - السيد من حقل السبانخ / ص ٢٧.

١١ - السابق / ١٧.

١٢ - مع الشوامخ في أبراجهم / محمود مسعود / ص ٦ كتاب الهلال/ ديسمبر ١٩٨١.

١٣ - هناك دراسات مقارنة عديدة بين الروايتين منها ما جاء به الباحث نفسه في كتابه قصص الخيال العلمي ص ٧٩ وما بعدها، ودراسة الشاروني ثم دراسة يوسف عز الدين ودراسة محمود قاسم.

١٤ - أقصد بـ (وظيفي) ما قال الشكلانيون بأن الوظيفة هي عمل الفاعل معرفاً من حيث معناه في سير الحكاية.

١٥ - راجع روايات الخيال العلمي كرواية (الشيء / سكان العالم الثاني) على سبيل المثال.

16 - the scientific and technological Revolution, Edited By Robert Daglish Mascow 1972 p.p. 57-58.

(١٧) راجع : كتاب قصص الخيال العلمي للباحث نفسه.

(*) أعني كتب أدب الخيال العلمي وكتب الثقافة العلمية كمجموعة (راجي عنايت).

المصادر والمراجع

أولا : مصادر الدراسة :

١ - أميمة خفاجي / جريمة عالم / ط ألمانيا / ١٩٩١.

٢ -إيهاب الأزهرى / الكوكب الملعون / ط ١ / الزهراء للإعلام العربى / القاهرة ١٩٨٧.

٣ - توفيق الحكيم / رحلة الى الغد / الأعمال الكاملة للحكيم / مجموعة مسرح المجتمع / أرنى الله / دار الهلال ١٩٧٤. القاهرة.

٤ - رؤوف وصفى /

٥ - صبرى موسى / السيد من حقل السبانخ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٧م.

٦ - عادل غنيم / ناى من عظام فتاة /

٨ - عمر كامل / ثقب فى قاع النهر / القاهرة ١٩٩٠.

٩ - على حسن / السرطان وابتسامة سليمان / القاهرة ١٩٨٧.

١٠ - محمد الحديدى / شخص آخر فى المرآة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / مايو ١٩٧٥م.

١١ - مصطفى محمود / العنكبوت / المطبعة العالمية بالقاهرة / ١٩٦٥.

/ رجل تحت الصفر / ط ٣ - دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥

١٢ - نهاد شريف / أنا وكائنات الفضاء / سلسلة كتاب اليوم.

/ الذى تحدى الإعصار / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨١.

/ رقم ٤ يأمركم / سلسلة كتاب اليوم / العدد ٨٧ / ١٩٧٤

/ سكان العالم الثانى / مطبعة الأمانة . ١٩٧٧ بالقاهرة.

/ الشيء / مختارات فصول ١٩٨٩ بالقاهرة

/ قاهر الزمن / دار الهلال / ١٩٧٢

/ الماسات الزيتونية / دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٩

١٣ - يوسف السباعى / أرض النفاق / مكتبة النهضة بالقاهرة ١٩٦٧.

/ لست وحدك / لجنة النشر للجامعيين / القاهرة ١٩٨٦.

١٤ - يوسف عز الدين عيسى / الرجل الذى باع رأسه / دار المعارف بالقاهرة / ١٩٧٩.

/ ليلة العاصفة / كتاب اليوم / القاهرة ١٩٨٤.

ثانيا : المراجع العربية :

١٥ - أنيس منصور / الذين هبطوا من السماء / دار الشروق بالقاهرة ١٩٧٤ / ط ٥ .

١٦ - راجى عنايت / الخروج من الجسد وعالم المجهول / المطبعة الفنية / القاهرة ١٩٧٩.

١٧ - عزة الغنام / الإبداع الفني فى قصص الخيال العلمى / الانجلو المصرية ١٩٨٨.

١٨ - فؤاد زكريا / التفكير العلمى / عالم المعرفة الكويتية / ١٩٨٨ / ط ٣.

١٩ - محمد نجيب التلاوى / قصص الخيال العلمى دراسة فى تأصيل الشكل وفنيته / دار المتنبى بباريس / ١٩٩٠م.

/ وجهة النظر فى رواية الأصوات العربية فى مصر / اكسبريس / القاهرة / ١٩٩٦.

٢٠ - محمود قاسم / الخيال العلمى أدب القرن العشرين / الهيئة العامة للكتاب بمصر / ١٩٩٤م.

٢١ - مها مظلوم / بناء رؤية الخيال العلمى فى الأدب المصرى المعاصر / مخطوط / جامعة القاهرة .

ثالثا : المراجع المترجمة :

٢٢ - أ. ف. تشنيشرين / الأفكار والأسلوب / ترجمة حياة شرارة / دار الشئون الثقافية ببغداد.

٢٣ - ڤالنينا ايڤاشيڤا / الثورة التكنولوجية والأدب / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

٢٤ - كتَّابُ الخيال العلمى يتحدثون / مجموعة من المؤلفين / ترجمة لطيفة الدليمى / الثقافة الأجنبية ببغداد / عدد ٢ / ١٩٨٧.

25 - the Scientific and te chnological Revolution. Edited By Robert Daglish Moscow 1972.

الأطباق الطائرة فى أدب الخيال العلمى
(نهاد شريف نموذجا)

يوسف الشارونى

يمكن تصنيف روايات الخيال العلمى فى الأدب العربى المعاصر إلى لونين : لون لم يلجأ مؤلفوه إلى الخيال العلمى إلا لخدمة أفكارهم وأهدافهم، فهو أقرب إلى الفانتازيا لأنه - مثلها - لا يهمه كثيراً أن يكون مستنداً إلى حقائق علمية وان حرص علي أن يقوم الشكل على أساس ما يُسمى بالإيهام بالعلم. وأدباء آخرون قدموا أعمالاً روائية لم يكن الخيال العلمى فيها هامشياً بل ملتحماً بالنسيج الفنى، وهؤلاء الأدباء وإن لم يتخلوا عن أفكارهم التى يحرصون على إبلاغها لقرّائهم إلا أنهم كانوا أكثر نجاحاً فى إقامة توازن بين خيالهم العلمى وأهدافهم.

فمن روايات المجموعة الأولى يمكن أن نذكر : من أين (١٩٥٩) لفتحى غانم (١٩٢٤ - ١٩٩٩) لست وحدك (١٩٧٠) ليوسف السباعى (١٩١٧ - ١٩٧٨) شخص آخر فى المرآة (١٩٧٥) لمحمد الحديدى (١٩٢٦) الكوكب الملعون (١٩٨٧) لإيهاب الأزهرى.

أما روايات المجموعة الثانية فمنها : العنكبوت (١٩٦٤) ورجل تحت الصفر (١٩٦٧) لمصطفى محمود (١٩٢١). وقاهر الزمن (١٩٧٣) لنهاد شريف (١٩٣٢) وجريمة عالم (١٩٩٠) لأميمة خفاجى (١٩٦٠).

كذلك فإن أدباءنا جربوا أقلامهم فيما يمكن تسميته «يوتوبيا الخيال العلمى» بجانبيها التفاؤلى والتشاؤمى : من هذه الروايات : سكان العالم الثانى (١٩٧٧) لنهاد شريف، الطوفان الأزرق (١٩٧١) للكاتب المغربى أحمد عبد السلام البقالى (١٩٣٢)، هروب الى الفضاء (١٩٨١) لحسين قدرى (١٩٣٥)، السيد من حقل السبانخ (١٩٩٤) لصبرى موسى (١٩٣٢).

كذلك عالجت رواية الخيال العلمى موضوع الأطباق الطائرة على نحو ما نقرأ فى روايتى نهاد شريف : الشىء (١٩٨٨)

وابن النجوم (١٩٩٧).

فضلاً عن روائية الخيال العلمى الأدبية الكويتية طيبة أحمد الإبراهيم التى تميزت بثلاثيتها التحذيرية: الإنسان الباهت (١٩٨٦)، الإنسان المتعدد (د.ت)، ثم : انقراض الرجل (د.ت).

ونظرا لضخامة الموضوع الذى يتطلب كتاباً فإننا نكتفى بتناول موضوع الأطباق الطائرة فى أدب الخيال العلمى عند نهاد شريف.

الأطباق الطائرة فى أدب الخيال العلمى العربى
(نهاد شريف نموذجا)

لموضوع الأطباق الطائرة جانبان : جانب علمى وجانب أدبى : أما الجانب العلمى فيتعرض للروايات التى شاعت منذ أعلن رجل أعمال أمريكى يدعى كينيث أرنولد أنه بينما كان يحلق بطائرته الخاصة يوم ٢٤ يونيو عام ١٩٤٧ بالقرب من جبل رينيير فى واشنطن إذ به يكتشف ظاهرة غريبة وصفها بأنها تتكون من أجسام تشبه الأطباق كانت تطير قريباً جداً من قمم الجبل على هيئة طابور يمتد خمسة أميال. «وبدت لى كأنما كل واحدة تلتصق بالأخرى، وعددها تسعة، وكانت تنحرف ببراعة كلما قابلت فى طريقها قمة من قمم الجبل، ثم

تهبط ببراعة فى المنخفضات ثم ترتفع... ثم إنها كانت ذات سطوح مستوية ولامعة لدرجة أنها كانت تعكس أشعة الشمس وكأنها مرايا مصقولة»[١]. ويختتم كينيث أرنولد دراسته بقوله : إننى أقرر أننى لم أشهد ما هو أسرع منها فى حياتى.

ويقرر د. عبد المحسن صالح فى كتابه «الانسان الحائر بين العلم والخرافة» أن ما شاهده كينيث أرنولد نوع من السراب الخادع الذى ظهر نتيجة لظروف جوية خاصة هيأت ظهوره، وهذه الظروف الجوية يعرفها العلماء باسم الانقلاب أو الانعكاس الحرارى Iemperature Inversion إذ كان الهواء فى ذلك اليوم – وعلى الارتفاع الذى يطير عليه أرنولد وهو ٩٥٠٠ قدم – ساكناً صافياً، وهذه الشروط من شأنها أن تساعد على مثل هذا الانعكاس ، وتكوين خداع ضوئى ظنه أرنولد أجساما لامعة كالأطباق[٢].

وقديما رأى البحارة والمسافرون فى المحيط الهندى ما أطلقوا عليه التنين وذكروا أنبا حيَّات «عظيمة هائلة، إذا قرّ السحاب فى كبد الشتاء على وجه الماء خرج هذا التنين من الماء ودخل فيه لما يجد فى البحر من حرارة الماء، لأن ماء البحر فى الشتاء يسخن كالمرجل فيسخن هذا التنين ببرودة

السحاب فيها، وتهب الرياح على وجه الماء فترفع السحاب عن الماء ويستقل التنين السحاب وتتراكم وتسير من أفق إلى أفق. فإذا استفرغت ما فيها من الماء خفَّت وصارت كالهباء، وتفرقت وقطعتها الرياح، فلا يجد التنين ما يتحامل عليه فيسقط إما في البحر وإما في البر. فإذا أراد الله تعالى بقوم شرا أسقطه في أرضها فيبتلع جمالهم وخيلهم وأبقارهم ومواشيهم ويهلكهم، ويبقى حتى لا يجد شيئا يأكله فيموت أو يهلكه الله»(٣).

ويستطرد مؤلف كتاب «عجائب الهند» المدوَّن في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) في وصف هذه الظاهرة التي نعرفها اليوم باسم الأعاصير البحرية، وكأنما يصف حيواناً خرافياً - وليس بعيداً عن وصف أرنولد لأطباقه الطائرة - فيستطرد قائلا أن أهل البحر والمسافرين تجاراً وملاّحين أبصروا هذا التنين أكثر من مرة «في السحاب يعبر على رؤوسهم أسوداً ممدوداً.. كلما تراخى هبط إلى أسفل ورسب، وربما تدلى طرف ذنبه في الهواء، فإذا أحس ببرد الهواء هبط.. وغاب عن الأبصار، فتبارك الله أحسن الخالقين»(٤).

كذلك هناك تعليل آخر لما شاهده الناس من أطباق طائرة فى الولايات المتحدة الأمريكية فى أواخر الستينيات بأنه شظايا قمر صناعى اسمه زوند الرابع بغرض اكتشاف الكون الخارجى، ويبدو أن خطأً فنياً حدث فدخل القمر منطقة جاذبية الأرض مرة أخرى ليندفع خلال الغلاف الهوائى فى طبقات الجو العليا بسرعة رهيبة، ونتج عن ذلك احتكاك زوند الرابع بجزئيات الهواء، فارتفعت حرارته ارتفاعا شديداً تسببت فى توهجه، ثم تبع ذلك انطلاق شرر كثيف أدى الى انفصال القمر الى شظايا متعددة سبحت فى الفضاء بجوار بعضها مما هيأ للناس أن تلك الأجزاء المتوهجة نوافذ مضاءة لطبق طائر(٥).

وقد استغلت كل من السينما والأدب موضوع الأطباق الطائرة استناداً إلى احتمال وجود حياة على كواكب أخرى فى ظروف مناخية مشابهة يمكن أن ترسل كائناتها لاستطلاع كوكبنا. وقد استغل الأدباء هذه الفكرة للتعبير عن وجهات نظرهم وفى مقدمتها توجيه نقدهم لقادة كوكبنا الذين لا هم لهم إلا إشعال الحروب وتطوير الأسلحة التدميرية التى تهدد بفناء الجنس البشرى، وربما تهدد الكون مما يستدعى أن يرسل سكان الكواكب الأخرى مندوبيهم إلى كوكبنا لتنبيه

الجنس البشرى -وربما تهديده - للكف عن تصرفاته الجنونية.

* * *

ونحن نجد أن فكرة الأطباق الطائرة تتردد عند نهاد شريف رائد الخيال العلمى فى أدبنا العربى المعاصر سواء فى قصصه القصيرة أو رواياته. وينبع شغف نهاد شريف بهذه الفكرة إلى يقينه الراسخ بوجود كائنات - معظمها أكثر ذكاء وفطنة وأفضل أخلاقاً من بنى البشر - فى كواكب أخرى بل ومجرات أخرى فى الفضاء. أكد ذلك فنيا فيما أبدعه، ومباشرة فى مقدماته لمجموعتيه القصصيتين «رقم ٤ يأمركم» (١٩٧٤)، و«أنا وكائنات الفضاء» (١٩٨٣)، وروايتيه «الشىء» (١٩٨٨)، و«ابن النجوم» (١٩٩٧).

وعلى سبيل المثال ففى مقدمته لمجموعته «أنا وكائنات الفضاء» يقول: كلما ازداد تعلُّق بصرى بما هو فوقه نشط خيالى وجرى قلمى بالعديد من التصورات والأمنيات والتطلعات والتنبؤات . وازداد تأكدى وتوثقت صلتى بمن لا أراهم وإنما أوقن بوجودهم يقينى بوجودى.

وفى هذه المجموعة نجد على الأقل خمس قصص تفد فيها كائنات فى أطباق طائرة إلى كوكبنا من عوالم أخرى تدل على

ذلك بعض عناوينها هى: امرأة فى طبق طائر، وتوقفت عقارب الساعة، سر القادم من أعلى، لقاء مع حفيدة خوفو، مندوبة فوق العادة.

ففى قصة «امرأة فى طبق طائر» يصف نهاد شريف الطبق بأنه «ربما كان أقرب إلى قاعة إحدى مراكز الحاسبات الإلكترونية عندنا فى القاهرة، لدى المقدمة اتخذت القاعة شكل نصف الدائرة.. يتوسط جدارها الأمامى فتحة الرؤية للخارج. وهذه لابد يغطيها نوع من اللدائن البالغة الصلابة. كما تقابلت والجدار الدائرى أجهزة التشغيل ومعدات القيادة. أما المؤخرة المستعرضة فشغلتها مجموعة ضخمة من الآلات الغامضة راحت تومض فى سكون.. تجاورها أربعة أزواج من الأسرّة، كل اثنين يعلو أحدهما الآخر»(٦). أما طاقم السفينة فقد قدم من جانيميد قمر المشترى وهبط بجوار مرصد القطامية بجبل المقطم بالقاهرة . وسبب قدومهم أن كوكب الأرض يحتوى على معدن غازى لم يكتشفه أهل الأرض بعد لوجوده فى المناطق القطبية بينما هو يمثل لب حياة القادمين من الفضاء: فهم ينثرون ذراته الدقيقة للغاية فى جو كوكبهم لحمياتهم من إشعاعات المشترى القريبة المهلكة التى يصبُها عليهم ليل نهار.

وهم يراقبون أهل الأرض من حين لآخر لأنهم يخشون أن يشعلوا نار حرب نووية تهلك كل ما على كوكب الأرض بما فيها ذلك الغاز الحيوى لهم.

أما قصة «وتوقفت عقارب الساعة» فأحداثها تقع عام ٢٥٠٦م، فقد هبط الطبق جنوب مدينة الغردقة على ساحل البحر الأحمر، واتضح أن القادمين هذه المرة ملاحون كونيون من أبناء الكوكب نوش – ومعناها الوحيد أو الفريد – ومصدر الاسم اعتقاد قديم بانفراد هذا الكوكب. بمخلوقات عاقلة، لكنهم ما لبثوا أن اكتشفوا مخلوقات كوكب الأرض، ومخلوقات عاقلة على كوكب ثالث. وقد جاءوا يحملون تحذيراً لأهل الأرض من الاعتماد على حاسب الكترونى ينوى أهل الأرض تصميمه لئلا يتفوق عليهم ويتحكم فيهم كما حدث من النوشيين الذين فقدوا القدرة بسببه على التصرف التلقائى وتدهورت طاقاتهم الذهنية مما أدى إلى ثورتهم على هذه الحاسبات وتدميرها.

وفى قصة «سر القادم من أعلى» كان القادم من الفضاء قزما هبط بين خرائب مطار قديم بقرية «الواكول» المجهول على خريطة مصر، وهى فى موقع ناء قفر قليل محدود السكان،

بيوته كلها سبعة عشر بيتا، ومنشؤها بيوت أقيمت لاتخاذها مقراً لبعض عمال خدمة مطار النفاثات. وقد ذهبت بالذين أحاطوا بهذا القزم من السكان القلائل مختلف الظنون، معظمها مبنى على سوء الظن بالهدف من مجيئه. غير أن القزم ما لبث أن أطلق حوله أبخرة أخفته ثم أخذ قوامه يتقلص وينكمش حتى تلاشى تماما مخلفاً وراءه صندوقا معدنيا حين فتحوه وجدوا به رسالة أمكن فك معانى ثلاث كلمات منها فقط هى «نحن ننشد صداقتكم».

ثم هناك قصة «لقاء مع حفيدة خوفو» حيث هبط خمسة رجال وامرأة فى صحراء بالأقصر اتضح أنهم ملاحو سفينة كونية قدمت من كوكب صغير فى حجم الأرض يدور فى فلك الكوكب «أورانس»، وتختلف مخلوقاته عن مخلوقات الأرض فى أنها بلا رئات ولا تعرف التنفس لخلو كوكبهم من غاز الأكسجين. أما سبب مجيئهم فلأنهم يدينون بأصلهم الحضارى لقدماء المصريين وبالذات للملك خوفو بانى الهرم الأكبر - أى أن نهاد شريف يعكس الأساطير التى تريد أن تنزع عن الفراعنة عبقريتهم فى بناء الأهرام وتنسبها إلى أقوام جاءت إلى الأرض إلى الفضاء - فقد غزت سفن الملك خوفو الكونية

رحاب الفضاء حتى حطت على كوكبهم الصغير لتحمل له كل ما كان يعرفه المصريون القدماء من تقدم علمى، وقد ضمت آخر رحلاتهم العادية لدراسة أحوال تخلف سكان الأرض - أى أنهم تقدموا بينما تخلفنا نحن - ضمت الأميرة الشابة هيسكا التى قد تصبح يوما ما ملكة متوجة عليهم لأنها من حفيدات الملك خوفو. وقد أصيبت فى هذه الرحلة بحساسية من تسلل ذرات الأكسجين إلى بشرتها، ولذلك رأوا تجميدها فى تابوت بأحد كهوف تلك المنطقة النائية ثم سافروا ليعودوا بالمصل الشافى لإنقاذها بعد أن ظلت مجمدة طيلة ثلاثين عاما. وسنجد أن هذه القصة كانت نواة طوَّرها نهاد شريف فى روايته «ابن النجوم» التى نشرها بعد أربعة عشر عاما من نشره هذه القصة فى مجموعته «أنا وكائنات الفضاء».

بقيت قصة «مندوبة فوق العادة» التى يرويها هاوٍ يعيش فى صومعة موحشة بآخر شاطىء الدخيلة فى أقصى الطرف الجنوبى الغربى لمدينة الإسكندرية، حيث برزت على شاطئه الرملى حسناء ادعت أنها ابنة أستاذ له، ثم اتضح أنها قادمة من كوكب آخر، وأنها العضو رقم ٩ من مجموعة الزملاء البالغ عددهم ٢٤ ملاحاً هم طاقم السفينة الكونية «النجم الفضى»

وتسير بالطاقة النووية المضاعفة «وقد حملتنا سفينتنا فى رحلة كشف كونى عادية بدأناها من كوكبنا «المتألق» المجاور للنجم المسمى لديكم بالشعرى اليمانية، ويبعد عنكم ٨٫٦ سنة ضوئية»(٧). وقد انطلقت الرحلة بنجاح إلى أن دخل مسارها المجموعة الشمسية فوقعت كارثة تطلبت استخدام مصل مضاد لسرطان الجلد اكتشفه راوى القصة، فقد تسربت بعض الاشعاعات الذرية نتيجة خلل بالمولد النووى للسفينة مما عرَّض ركابها لسرطان الجلد. وبعد أن حصلت المندوبة على المصل تواثبت على رمال الشاطىء نحو قارب فيه شبح رجل، غاص قليلا حين اعتلته، وتحرك حين اقترب من غواصة أو طبق طائر استعدادا للإنطلاق.

ويلاحظ أن نهاد شريف فى هذه القصص جميعها لم يرحل إلى الفضاء بل استدعاه إلى كوكبنا عن طريق سكانه القادمين إلينا فى أطباقهم الطائرة. كذلك فعل فى روايتيه «الشىء» و«ابن النجوم» فى الرواية الأولى كان هذا «الشىء» سفينة كونية تشبه الطبق المستدير بقطر يقارب سبعة عشر مترا وسمك يرتفع نحو سبعة أمتار، خلا قوامه الشبيه بالقبة الكروية من أية نوافذ أو فتحات عدا مجموعة من الصوارى أو

الزوائد المحنية فى اتجاهات مختلفة وكأنها قرون استشعار[8]. وقد تعلقت هذه السفينة فى فضاء قرية فوخة التى تبعد عن طريق ساحل البحر الأحمر بنحو أربعة كيلو مترات، وإلى الجنوب من بلدة القصير بثلاثة وخمسين كيلو مترا[9].

وتتكون من أربعة عشر بيتا وشارع واحد[10]. ونلاحظ هنا أنه سبق لنهاد شريف أن اختار مكاناً مشابهاً فى قصته القصيرة «وتوقفت عقارب الساعة»، حيث هبطت المركبة الفضائية عام ٢٥٠٦ على شاطىء البحر الأحمر جنوب مدينة الغردقة فى قرية «الواكول» التى تتكون من سبعة عشر بيتا . وقد باءت محاولات الاقتراب منها أو منه بالفشل التام، حيث كانت المحركات النفاثة للطائرات العمودية تتوقف وهى على بعد أربعين متراً منه، ثم ترتطم بشىء غير مرئى أنه جبل خفى[11].

ومحور التطور الروائى هو الآثار المترتبة على ظهور هذا الشىء كازدحام القرية بالوافدين ورجال الإعلام لمشاهدة «الشىء» ومراقبته بحيث ارتفعت أسعار إيجارات أماكن المبيت، وتسابق وكالات الأنباء فى إطلاق العنان لتنبؤاتها وخيالاتها وشطحاتها وعناوينها المثيرة، ثم إخلاء القرية من

سكانها والوافدين من جميع أقطار الدنيا لتصبح منطقة عسكرية قطرها عشرة كيلو مترات مركزها «الشيء». ثم ازدحام السماء بالنفاثات، والبحر بالوحدات البحرية المسلحة، وإغلاق جزء كبير من طريق الساحل البرى مما ترتب عليه توقف مشاريع الإصلاح والتعمير فى تلك المنطقة. ولا ينسى نهاد شريف استغلال «الشيء» فى الرواج التجارى بطبع صوره على بالونات الأطفال والقمصان والمناديل والقبعات وكثير من الملصقات ذات الأحجام المتفاوتة(١٢). حتى علب الجيلاتى وكرتونات العصائر وأكياس السجق والهامبرجر... مرة تحيّيه الأذرع والأعلام، ومرة تلاحقه القنابل والصواريخ.. لا نقطة وسط(١٣). ورسم أحدهم لوحة عملاقة فى حجم حافلة ضخمة محاطة بتفجيرات القنابل والدخان والحرائق على اتساع أمتار من قماش عُلّق بين نخلتين. واجتماع قادة الحرب (وبالتعبير المهذب مسئولى الدفاع) عن مائة وأربع عشرة دولة على رأسهم الدول العظمى مع القائد الأعلى للقوات المسلحة المصرية وكبار مساعديه للتنسيق مع مصر فى كيفية التوصل الى كنه «الشيء» وحقيقته ثم تدميره وأسر من فيه إذا بدرت منه نوايا عدوانية، ثم رفض مصر لهذا التدخل الأجنبى. ويوجه

نهاد شريف نقده للدول العظمى من خلال القائد المصرى حيث يخاطب قوادها قائلا: «أنتم قبل غيركم تخصصون نصف ميزانيتكم من أجل التكنولوجيا السوداء، الضارة قبل النافعة» حتى وصل الأمر الى هجوم مباغت قام به تشكيل جوى من ست نفاثات آلية التوجه مجهولة الهوية على موقع «الشيء» صدته قوات الدفاع الجوى الليزرية المصرية وأسقطتها جميعا فى مياه البحر الأحمر».

وأخيراً تقرر اقتحام «الشيء» فاعتلت المروحيات النفاثة متن الجو فى صمت لتجتمع فى دائرة حول موقع تعلق «الشيء» حيث كانت هناك سحابة مستطيلة داكنة تخفيه، حتى اذا ما انجابت السحابة ورحلت لم يكن هناك أثر «للشيء». لقد اندفعت السفينة الكونية فى الفضاء بسرعة تكاد تصل إلى ثلثى سرعة الضوء، لتتحول بدورها شعاعا أو سهما شعاعيا يشق الفضاء كأنه وميض البرق[١٤]، وبينما كانت السفينة تشق طريقها الى موقع فى الفضاء الفضى يقع خارج حافة مجرد سكة التبانة أرسل ملاحوها الآليون رسالة شفرية إلى كوكبهم الأم مستخدمين موجات إرسال تخاطبية كهرومغناطيسية عالية الذبذبات تشرح لنا ما غمض علينا

طوال الحكى الروائى فيما يتصل بحقيقة هذا «الشىء» الذى ظل بالنسبة لنا لغزاً صامتاً ساكنا. فقد تبين أن عطلا مفاجئا أصابه بينما مؤشرات طاقته فى تناقص مستمر، وأن هذا العطل حدث فى أجواء كوكب صغير عجيب لا ذكر له فى خرائطهم، وهذا الإعطال قيّد حركتهم فكان السبب فى عدم فتح أبوابه والخروج منها لطلب العون من كائنات هذا الكوكب الصغير. ويوجه نهاد شريف - كعادته فى رواياته - النقد لسكان الأرض عن طريق مرآة الآخر الذى لا يعرف الشر فاعتقد أن سكان كوكب الأرض مثله: مسالمون طيبون، وإنهم ما تحلقوا حوله إلا ترحيبا بهم حتى أنهم أطلقوا على كوكبنا الأرضى كوكب السعادة، وتختتم الرواية بهذه الجملة الساخرة التى تصف أهل الأرض بأنهم «حقا سعداء مرحون أخيار».

ونحن نعرف هذه المعلومات من مصادر متعددة : من أهل قرية فوخة، ومن إعلاميين وفلكيين وعسكريين. كل منهم يكمل معلومات الآخرين وأخبارهم. ولاينسى نهاد شريف أن يرطب هذا الجو المتوتر الجاف بعلاقة عاطفية بين إحدى الصحفيات وزميل دراستها القديم والدبلوماسى اليوم بوزارة الخارجية. وتترقرق اللغة الشاعرية للتعبير عن هذه العلاقة حتى إنهما

«صارا لاهين عن هذا الشيء...»(١٦).

وقد استغرق ظهور «الشيء» واختفاؤه أسبوعا كاملا. أما بعد هذا الأسبوع ومغادرة «الشيء» الفضاء الأرضى فنحن نتلقاه بلا تاريخ مدون يعرفه البشر، ومن مؤلفتنا العالم بكل شيء دون أن يغوص إحدى شخصياته الروائية بالتحدث نيابة عنه، فتولى بنفسه انهاء روايته كاشفا عن سخريته من سكان كوكبنا الأرضى مقارنة بما تخيله عن سكان كوكب آخر.

أما هذا الاسبوع فتاريخه يبدأ من التاسع من سبتمبر عام ٢٠٠٧م حتى الخامس عشر من نفس الشهر. ونحن نفاجأ فى ختام الرواية أن الملاحين الستة الذين وقعوا على برقية يطلبون فيها النجدة من حاكمهم، كل أسمائهم فرعونية، كما أنهم يوجهون برقيتهم إلى حاكمهم «ابن آمون المتجدد». كما أن اسم كوكبهم «سبونا فينا مينا» أى أن نهاد شريف يواصل ما يبثه فى قصصه القصيرة ورواياته من أن هناك اتصالا قديما بين الحضارة المصرية القديمة وسكان كواكب أخرى فى الفضاء، لكنها ليست صلة غزو من هؤلاء السكان بل إن ما حدث هو عكس ذلك، فإن الحضارة الفرعونية هى التى غزت سكان هذه الكواكب حيث تركت آثارها، وليست هذه الأسماء

الفرعونية إلا أثراً من آثار هذا الغزو الحضارى لتلك الكواكب المعلقة فى الفضاء.

- ٢ -

وبعد تسع سنوات اتضح أن «الشيء» كان إرهاصا بالمركبة الفضائية التي جاء فيها «ابن النجوم» إلى كوكبنا الأرضى، تأكيدا لايمان نهاد شريف بوجود أحياء فى كواكب أخرى على مبعدة منا بآلاف السنوات الضوئية. يقول فى مقدمته أو اهدائه فى روايته الأخيرة «ابن النجوم» إن «الانسان كائن اجتماعى.. والأرض كوكب اجتماعى يحتاج إلى كواكب أخرى تؤنس وحدته، تشاركه تعلقه خلال فضائه البارد المظلم أو فضائه الساخن تحت حرارة شمسه المستقرة وتبادله الحوار». وهو يهدى روايته إلى «أول إنسان أرضى يلتقى بأول كائن من كوكب سماوى آخر فيحققان التعارف المنشود، والتفاهم المقصود، وينهيان العزلة الثقيلة. وإذا كان نهاد شريف لم يحقق هذا اللقاء فى روايته «الشيء» وان اقترب منه فانه حققه على صفحات روايته «ابن النجوم» على لسان راويته. فقد قصده «ابن النجوم القادم من كوكب أميتون الذى يبعد عن كوكب الأرض بنحو ثلاث سنوات ضوئية أى ١٨ مليون مليون

ميل، ذلك لأنهم يعرفون هناك أن الراوية - الدكتور نجاتى - عالم الفلك يعلن فى مؤلفاته عن وجود كائنات أخرى فى الكون غـيـر أهل الأرض، وهاهو ذا ابن النجـوم دليل مـادى على صـواب فكرته. أما كيفية قطعه هذه المسافة الشاسعة فى خمسة أسداس الزمن المقدر لسنين الضوء للرحلة الكونية فهو مركبة تنصهر فى المحيط بها أو النفق الذى تسلكه فى الزمن وتصبح من مكوناته فى حين تبقى المركبة بمحتوياتها الآدمية والآلية دون تغيير، فمتى هدأت آلاتها وانخفضت سرعتها تلاشى ما حولها وعادت الى وضعها الأصلى، مما يذكّرنا بسرعة «الشىء» حين انطلق عائدا فى الفضاء الى كوكبه الأم. وبذلك استغرقت رحلة السفينة الفضائية التى جاء بها ابن النجوم ١٩٠يوما فقط بحساب يوم الكوكب الأرضى بدلا من٣ سنوات.

كذلك لم يكن شكل هذه السفينة الكونية بعيدا عن شكل «الشىء»، كل الاختلاف أن الشىء ظل مغلقا صامتا حتى غادر كوكبنا الأرضى، بينما السفينة الكونية انغرزت مقدمتها فى منتصف تل منخفض. وكان بها نافذة للقيادة فى المقدمة وأخرى فى المؤخرة تعلوها صارية رفيعة تصدر حلقات ضوئية

رغم ضـوء الشـمس، تتـسع وتتـسع إلى أن تتـلاشى بقطر مترين(١٧). وبها خمسة ملاحين آلين .

وقـد أدى اصطدام السـفـينة بالتل إلى شـرخ صـامـولة يستـحيل الاستـغناء عنهـا، وكـان لابد من صنـع ثمـانيـة قطع مطابقة نظرا لطول رحلة العودة واحتمال الحاجة الي عدد من وحدات هذه الصامولة كاحتياطى فى حالة حدوث شروخ فى القطع المصنّعـة والتي لن تكون فى قـوة احـتـمـال الصـامـولة الأصليـة المصنوعـة فى الكوكب أمـيـتـون. ولهـذا كلف الدكـتـور نجاتى - الذى نتلقى منه رواية القصـة - ابن شـقـيق المهندس عبد الله يونس الخبير فى الصناعات الحربية لصنع هذه القطع الثمانية.

ومن خـلال مـا يـدور من حـوار بـين ابن النـجـوم وعـالـم الفلك الدكـتـور نجـاتى نتـعرف على مـجـتمـع الكوكب أمـيـتـون بحـيث نتساءل هل هـو مشروع مدينة فاضلة يقدمها لنا نهاد شريف على سـطح هذا الكوكب، أم هـو أسـلوب نقـدى لسـكان كـوكـبنا الأرضـى. فـهـنـاك مـسـارات القطارات النودية التى تندفع بمضـاعفـة جـاذبيـة الكوكب وتركـيزها فـى أنفاق سـفليـة تحت الأرض للمسـافـات القـريبـة، أمـا للمـسـافـات البـعـيـدة فـهناك

محطات التحول الموجى أى محطات تحويل الأفراد والأشياء الى موجات إشعاعية تُطلق من مكان لآخر، فمتى وصل الفرد أو الشىء إلى هدفه عاد إلى تكوينه الأصلى، أما وسائل النقل الريفى حيث زراعات المحاصيل المغطاة فيمتطى آليو الحقول الجو عن طريق حمالات الظهر الفردية النفاثة - وقد سبق استخدام شبيه لها فى الانتقال بين الجزر فى مدينة القاع فى رواية «سكان العالم الثانى» - والسيادة فى أميتون أولا للعقول الآلية المفكرة وثانيا للفرقة الجماعية[18].

وفى إشارة نقدية لسكان كوكب الأرض فإن سكان أميتون لا يستخدمون أية أسلحة فتاكة، سلاحهم ذكاؤهم الذى يرى فى استخدام أسلحة الدمار دليلا على تخلف عقلى وغباء منقطع النظير. لهذا كان أكبر اختلاف بين الكوكبين هو انعدام الحروب على كوكب أميتون. كما تنعدم صفات الغدر والتكالب على المال[19]. ولا توجد على سطح أميتون صحار، فقد تحول كله الى أراض زراعية. وهكذا اتضح أن كوكب أميتون لا يبعد عن كوكب الأرض بمسافة ضوئية شاسعة فحسب بل ومسافة شاسعة حضارية وعقلية وأخلاقية أيضا، بحيث أصبح أقرب إلى مدن الخيال العلمى اليوتوبية، والتى لدى نهاد شريف

خبرة سابقة بها فى «مدينة القاع» فى روايته «سكان العالم الثانى».

ونحن ندلف مع نهاد شريف إلى جو أسطورى وهو يحكى قصة الجدات العشر اللاتى جئن من كوكب الأرض لإنقاذ شعوب أميتون حين أصاب نساؤهم عقم كان حلهُ جلب عشر حواءات أرضيات بينهن مصريتان إلى أميتون وذلك بواسطة أسطول فضائى دلالة على وحدة الكون «فالخالق واحد أحد، وعليه فالتشابه والتواصل والتفاهم بين كائنات الكون وكائنات الله موجود فى عمق الزمن[٢٠] مما يذكرنا بقصة نهاد شريف القصيرة «لقاء مع حفيدة خوفو» التى نلتقى فيها بملاحى سفينة كوكبية قادمة من كوكب صغير فى حجم الأرض يدور فى فلك الكوكب أورانس وسبب مجيئهم أنهم يدينون بأصلهم الحضارى لقدماء المصريين، وبالذات للملك خوفو بانى الهرم الأكبر الذى سبق أن غزت سفُنه الكونية كوكبهم على نحو ما ذكرنا فى بداية هذه الدراسة.

ولما كان هذا اللقاء الجسدى بين سكان الكوكبين مجرد أسطورة، فإن نهاد شريف حرص على محوها بعد إثباتها، ذلك أنه ليس فى الإمكان العودة إلى الكهف حيث يرقد رفات

الجدات العشر، لأن من بذور هذا المكان ما تلبث أن تنمحى من ذاكرته كل المعالم والمؤشرات المؤدية إليه خضوعا لذبذبات نظام الكترونى يسيطر على منطقة المقبرة بأسرها، وذلك خلال ساعة من الزمن، فلا داعى لمحاولة العودة الى ذلك المكان.

أما خلايا سكان كوكب أميتون فهى خليط من خلايا حيوانية ونباتية، ومن قبل كان سكان أميتون قريبى الشبه بسكان الأرض فى الشكل وأغلب الصفات الوراثية. وقد ظلت الهيئات الخارجية كما هى، أما المنظور فقد بدأ ثم استمر داخليا فقط، بينما لون البشرة تغير فى الأجزاء العليا من أبدانهم. فقد أدت محاولات علماء أميتون من دمج الصفات الوراثية الحيوانية بمورّثات منتزعة من خلايا نباتية إلى ظهور أول مخلوق نباتى حيوانى يجمع بين خصائص كلا المملكتين، وهكذا أمكن ولادة الطفل الأخضر وقد احتوت خلاياه على بالستيدات نباتية هى التى تصنع المادة الخضراء نتيجة التمثيل الضوئى عند تعرضه لأشعة الشمس، وبذا يمكن الحصول على الغذاء ذاتيا عندما تكون الشمس مشرقة.

وقد استغرق اكتمال هذا التطور وقتا ومراحل. ولهذا كان لابد من التغلب على الاتصال بكائنات ليست خضراء

كالحواءات الأرضية. وقد أمكن ذلك بالتوصل إلى أكسير موقف التضاد الخلوى، وهو التضاد الذى من شأنه أن يدمر خلايا المخلوق الأخضر لأن مورثاته النباتية أضعف فى نواح معينة من المورثات الحيوانية غير المختلطة، وهى العقبة التى أمكن التغلب عليها فى بداية دمج الخلايا الحيوانية والنباتية. ولهذا كان لابد لابن النجوم أن يبتلع هذا الأكسير قبل زواجه من شوق راعية الأغنام.

وقد ترددت فكرة المخلوقات الكلورفيلية فى أكثر من عمل من أعمال أدب الخيال العلمى منها مسرحية محمد الجمل «الإنسان الكلوروفيلى» (١٩٨٢) حيث نستمع إلى فتحى صاحب أبحاث الوصول إلى الانسان الكلوروفيلى يشرح نظريته «طالما أن الأصل فى كل الخلايا الحية واحد فانه علينا نقل الصفات الوراثية للخلية النباتية إلى الخلية الإنسانية، وهكذا نصل إلى الإنسان الأخضر الذى يتغذى بالطاقة الضوئية للشمس عن طريق التمثيل الكلوروفيلى ويستطيع أن يقوم بكل الأفعال التى يريدها.. وهكذا تتوج الإنسانية وجودها فى التطور والارتقاء»[٢١]. أما الهدف من ذلك فهو القضاء على أزمة الغذاء والكساء، ومشكلة التفرقة العنصرية حيث إن

البشر كلهم سيكتسبون اللون الأخضر. وبذلك يتاح للإنسان حل مشاكله وتوجيه نشاطه الى الارتقاء بالعلوم والفنون.

وهكذا زالت مشاكل الغذاء من كوكب أميتون، كما زالت منغصات المأوى إذ أصبحت أغلب الجدران من مادة الشنش الصلبة الشفافة أو البلور والزجاج. كما اختفت تماماً كثيرٌ من الأمراض بانتهاء أكل اللحوم، وإن ظهرت أمراض جديدة مثل إمكان التعرض لهجمات قطعان الرعى حين يشمّون الروائح النباتية لسكان أميتون، أما الملبس فقد قلّت الحاجة اليه لأن سكان اميتون لا يرتدون غير النسيج الشفاف، بل إن هناك جماعات تكتفى بالسراويل مفضلة عرى نصفها الأعلى . ونتيجة لذلك كله ارتفع عمر سكان أميتون إلى متوسط مائتى عام. أما طريقة التعلم فتتم عن طريق البث المباشر من محطات العقول الإلكترونية المركزية عالية الأداء إلى خلايا الأمخاخ لجميع الأعمار بحيث تنفس المواد فى الخلايا المخية حال تلقيها فى اليقظة والمنام، فالأمر سيان[٢٢].

ولما كان نهاد شريف كدأبه لا ينسى الجانب العاطفى فى رواياته المنتمية إلى أدب الخيال العلمى، فانه لم يكتف بعلاقة الصداقة القائمة بين ابن النجوم الآتى من أقاصى الفضاء

الكونى وعالم الفلك الدكتور نجاتى، بل حرص على أن تقوم علاقة أكثر حميمية بين ابن النجوم وراعية الغنم شوق التي كان قد صدمها بسيارة أرضية أثناء محاولة قيادتها فى طرق لم يألفها لأنها مزدحمة بالناس والسيارات والعربات من كل لون وليست فضاء مفتوحا بلا عائق(٢٣)، تلك كانت بداية العلاقة العاطفية التى انتهت بزواج الطرفين واتحادهما فى ثمرة هذا الزواج فيما بعد.

ونتيجة لإصابة أم شوق فقد اضطُر ابن النجوم إلى مغادرة كوكب الأرض دون زوجته شوق على أن يعود بعد عام. ولقد جاء جاسر خميس الأخضر – ثمرة زواج ابن النجوم بشوق – أخضر القفا، وجزء من ظهره فى لون برعم النخيل المائل خضاره إلى صفار زاهٍ منتعش(٢٤).

وتنتهى الرواية وقد نما جاسر ووقف على تل فى انتظار عودة أبيه، بينما راوينا الدكتور نجاتى يحتفظ بما تركه له ابن النجوم دليلا يدفع به المنكرين لوجود كائنات عاقلة على سطح كواكب أخرى، من هذه التركة: إنسان آلى ومعه قطع غيار له، عقل الكترونى فى جم علبة ثقاب من الجيل المائتين وأربعين، نظارة للترجمة مبرمجة بستمائة لغة من لغات الكوكب الأرضى

ولغات أميتون الأربع ولغات كوكبين آخرين عليهما مخلوقات أقل ذكاء.

* * *

ويمكن أن نخلص إلى سمتين تتسم بهما هاتان الروايتان الفضائيتان من روايات الخيال العلمى لنهاد شريف، الأولى أن نهاد شريف فى الوقت الذى يتنبأ فيه باتصال مستقبلى بين كائنات فضائية وأخرى انسانية، فإنه يستغل هذا التنبؤ لانقاذ تصرفات البشر مفترضا مثالية الكائنات الفضائية، وأن كواكبهم يوتوبياه وحلمه التعويضى عن شرور الإنسان. أما السمة الثانية فهى حرص نهاد شريف على اقامة توازن بين ما قد يكون عليه أدب الخيال العلمى من جفاف باقامة علاقات عاطفية بين الكائنات الفضائية والإنسانية ، بحيث يصبح اللقاء بين الطرفين أكثر حميمية ويترقرق الأسلوب شاعرية عند التعبير عن هذه العواطف. أما الأطباق الطائرة فهى مجرد حيلة فانتازية تتفق وعصر التقدم العلمى المتسارع لإبلاغنا فنيا برسالة الكاتب.

الهوامش

١ - عبد المحسن صالح، الإنسان الحائر بين العلم والخرافة، سلسلة عالم المعرفة ٢٣٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، والآداب، الكويت، ط٢، ١٩٩٨، ص ٢٠٩.
٢ - المرجع السابق، ص ٢١٠.
٣ - بُزُرْك بن شهريار، عجائب الهند، تقديم وتعليق يوسف الشاروني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مكتبة الدراسات الشعبية ٢٦، ١٩٩٨، ص ١٠٠ - ١٠١.
٤ - المرجع السابق، ص ١٠١.
٥ - الإنسان الحائر بين العلم والخرافة، ص ٢٠٨.
٦ - نهاد شريف، أنا وكائنات الفضاء، كتاب اليوم، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١١ - ١٢.
٧ - المرجع السابق، ص ١٣٩.
٨ - نهاد شريف، الشيء، مختارات فصول ٥٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٢.
٩ - المرجع السابق، ص ١٠٠.
١٠ - المرجع السابق، ص ٤١.
١١ - المرجع السابق، ص ٢٩.
١٢ - المرجع السابق، ص ٦١.
١٣ - المرجع السابق، ص ٦٢.
١٤ - المرجع السابق، ص ١١١.
١٥ - المرجع السابق، ص ١١٥.
١٦ - المرجع السابق، ص ٩٥.
١٧ - نهاد شريف، ابن النجوم، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٠.

١٨ - المرجع السابق، ص ٤٤.
١٩ - المرجع السابق، ص ٦٣.
٢٠ - المرجع السابق، ص ٧٥.
٢١ - محمد الجمل، الإنسان الكلوروفيلي، ١٩٨٣، ص ١٠١.
٢٢ - المرجع السابق، ص ١١٤.
٢٣ - المرجع السابق، ص ٤٥.
٢٤ - المرجع السابق، ص ١٤٤.

القصة القصيرة العربية والخيال العلمى
(نموذج نهاد شريف)

محمود قاسم

شغف نهاد شريف بسكان الفضاء، سواء القادمون منهم إلى الأرض أو الموجودون فى الكواكب المجاورة. وكان شغفه أشبه بشغف أكثر أدباء الخيال العلمى، وقام بإكساب أبطاله وشخوصه نفس الملامح التى أشرنا إليها. ورغم أهمية هذا الموضوع فإن الكاتب لم يقدم أياً من هذه الكائنات فى أىَ من رواياته. لكنه شغف بها بوضوح فى مجموعة من الأقاصيص التى نشرها فى أماكن متناثرة. وبدا مدى شغف نهاد شريف بهذا الموضوع حين قام بجمع هذه الأقاصيص التى سبق أن ضم الكثير منها فى مجموعات أخرى، جمع أكثر هذه الأقاصيص فى كتاب صدر بعنوان «أنا.. وكائنات الفضاء»

صدر فى مايو ١٩٨٣ عن كتاب اليوم.

كما أشرنا ، كان عليه أن يكسب هذه الكائنات صفات آدمية. فالنساء حسناوات..وأكثر هذه الشخصيات من النساء. ولهن مشاعر فياضة..ذوات مشاعر رومانسية.. نقيّات.. وعلينا أن نبدأ هنا بتصوير النساء القادمات من الفضاء فى كتب نهاد شريف.

« هى غالبا جميلة.. ساحرة العينين.. بشرتها فى لون الخمر المعتقة. متوّردة الشفتين. دقيقة الأنف. تتسع عيناها فى انحناء لأعلى قرابة الأذنين اللتين غطاهما بدورهما موج من الشعر الفاحم يتطاير خلفهما مع هبات الهواء..».

ومثل هذه الصفات هى التى أكسبها المؤلف لشخصية أقصوصته «امرأة فى طبق طائر..» وبقية أقاصيصه، فهى امرأة ذات قوام متناسق متوج بنهدين كاملى الامتلاء والاستدارة.. وهى تتكلم اللغة العربية الفصحى فى مقاطع رتيبة التنغيم أشبه بدقات البرقيات. وهى امرأة رقيقة المشاعر تحمل الجميل لصاحبه. فالراوى قد أنقذهم من خطر شديد حاق بهم. لقد جاءت فى بعثة مع طبق طائر بحثا عن معدن غازى فى كوكبنا الأرض.. والراوى يعجب بهذه الزائرة

العابرة، وهو يتحسر ويتمنى لو أن سكان الأرض اتسموا بنفس الحكمة والاتزان التى يتسم بهما سكان هذا القمر المسمى جانيميد قمر كوكب المشترى.. ويفيق على قبلة ساخنة، ظمأى تعتصره، ظل الراوى يستدفئ بلهيبها حتى ارتفع الطبق الطائر إلى الفضاء مرة أخرى.

أما الراوى فى «وتوقفت عقارب الساعة».. فهو يؤمن بوجود مخلوقات حية عاقلة تسكن الكواكب الأخرى ، وأن هذه الكائنات تحاول الاتصال بسكان كوكبنا وأن ظهور الأطباق الطائرة فى سماواتنا بهذه الكثرة واختفاءها ثم العثور على أناس منها تؤكد ذلك.

ومادمنا بصدد تصوير نساء نهاد شريف القادمات من الفضاء، فإن هناك امرأة أخرى فى هذه الأقصوصة.. قادمة من كوكب يدعى «نوش». بل هناك عدة نساء جئن فى طبق طائر إلى الأرض. وهن يقمن بأدوار ثانوية للغاية.

أما «حقيدة خوفو» - فى قصة بنفس العنوان - القادمة من الفضاء فيعطيها نفس صفات الأنثى القادمة من جانيميد والتى لا نعرف اسمها - لاحظ أن أكثر هذه الكائنات لا أسماء لها قط - فهذه المرأة ذات عطر شجى. طويلة القوام كأنها

مصنوعة من المطاط. تتمتع بطراوة لحمها وتألف روحها. تحتضن الراوى مثلما فعلت امرأة أخرى. انها حفيدة الملك خوفو.. فقد غزت سفن الملك خوفو الكونية رحاب الفضاء حتى حطت على كوكبهم الصغير، لتحمل إلى السكان البدائيين وقتذاك كافة ما كان قوم خوفو يتمتعون به من تقدم فى العلوم والتقنيات. وفيما بعد، تعرض الكوكب للعديد من الكوارث الفلكية والانتكاسات الحضارية».

والمرأة هنا تختلف. فالراوى لا ينظر إليها نفس النظرة الشهوانية التى ينظرها عادة إلى النساء فى بعض القصص. فخطيبته أمينة أشبه بالأميرة هيسكا القادمة من أعلى من أجل العلاج، والراوى لا ينظر الى خطيبته بالطبع بنفس النظرة التى نظرها راوٍ آخر إلى الفتاة القادمة من جانيميد وإلى التى سنراها فى أقصوصة أخرى هى «مندوبة فوق العادة».

والأميرة هيسكا أصابتها حساسية من تسلل ذرات الأكسجين إلى بشرتها، ويتم علاجها، وعندما نراه يصفها فإنه يقول: «بذلك الشعر القصير المحمر.. والعينين المسبلتين فى قد. الأنف الرقيق الانحناء وهو يشمخ. زهوا وكبرياء.. وتعاليا..».

أما «مندوبة فوق العادة» فهى أيضا فتاة قادمة من الفضاء وترتدى لباس البشر جاءت إلى الأرض من أجل العلاج. ليس علاج بشرتها. بل علاج زوجها وبعض زملائه. إنهم يسعون للحصول على مصل أيضا.. فقد أصابت سفينتهم كارثة.

وهذه المندوبة القادمة من الفضاء تسمى نفسها «عبير»، يحبها الراوى الطبيب عبد العزيز.. ويصفها فى بعض الأحيان بنفس الوصف المألوف الحسى الذى يصف به الراوى بعض النساء فى مثل هذه المواقف، «رحت أضم جسدها الرمضى إلى فى عاطفة جياشة وأنا أناجيها بأعذب كلمات الحب وأرقها.. وشفتاى الوالهتان تغمران كل ثنية فى وجهها وعنقها بالقبلات المجنونة».. وهناك مشاعر حب صادقة يكنها كل من الطرفين نحو الآخر.. ورغم أن هذه الفتاة متزوجة فهى تبوح له بأنها تحبه.

وقد بدأنا الحديث عن المرأة فى هذه الأقاصيص لأن نهاد شريف يهتم بوصف السلوك الإنسانى من خلال جو خيالى علمى.. والعواطف الجياشة لدى أبطاله أهم من الأحداث العلمية فى نظر الراوى. فإذا كانت هناك فتاة تحب رجلا من الفضاء فإن ما يهتم به الرجل هو المشاعر الجياشة الرائعة

التى يحملها الرجل تجاه المرأة القادمة من الفضاء. (لم تشر أى من هذه الأقاصيص إلى وجود امرأة من كوكبنا تقع فى حب رجل قادم من الفضاء..) والنساء هنا آدميات مثلنا يشعرن نفس المشاعر.. والكاتب يعطى الإيحاء بأن هناك كواكب وأماكن أخرى فى الكون فيها بشر وحياة مثل حيوات الكرة الأرضية.

وهذه المخلوقات القادمة الى الأرض جاءت من أجل مهمة إنسانية. فهم يبحثون عن مغامرة علمية فى الأرض. البحث عن مصل أو عن اكتشاف يفيد أهل الكون الذى يعيشون فيه. لكن كيف يعيشون هناك . وما هى وسائل معيشتهم؟. فإذا كان الكاتب قد أكسب أكثر مخلوقاته صفات البشر.. فإن الكثير أيضا من هذه المخلوقات غير آدمية بالمرة. ففى أقصوصة «تقرير عاجل» يصف الكاتب أجسام كائنات الكوكب الثالث من مجموعة الشمس وكما تراها مخلوقات الفضاء.. هى ذات دروع ثقيلة متينة محكمة. يطير بعض منها بزوائد أفقية على جانبيه، أو زوائد رأسية أعلاه، والبعض يسعى على الأرض وحده بأرجل دائرية رائعة.. أو يجر معه عددا على شاكلته فى طابور طويل فوق مسارات ثابتة فى التربة، أو هو له زوائد من

أعلى متصلة بأسلاك ضمن شبكة جهد طويلة مدوّرة من أسفل.. وهناك مخلوقات أخرى ذات أجسام انسيابية رشيقة مدببة من طرفيها. أو يغوص تحت اللجة فى أحجام أقل ضخامة.. ثم نكتشف أن هذه المخلوقات ما هى إلا وسائل المواصلات على سطح كوكبنا الأرضى ذاته.. فهكذا اختلط الأمر على مخلوقات الفضاء حين رصدت الكوكب الثالث، وهكذا يمكن أن يختلط علينا نحن الأمر؛ حين نرصد سطح كوكب قصى عن الأرض.

وسكان الفضاء يجيئون ء الأرض فى أقاصيص عديدة مثل «امرأة فى طبق طائر» و «توقفت عقارب الساعة» و«مندوبة فوق العادة» و«اللقاء الرهيب» و«رقم ٤ يأمركم». و«لقاء مع حفيدة خوفو».. لكن سكان الأرض لا يصعدون إلى هذه الكواكب الأخرى. صعوداً جسدياً.. وهناك حالة صعود كأنها صعود أثيرى تمت بالنسبة لعالم الإلكترونيات الشاب سميح الفاضلى فى أقصوصة «الكوكب الغامض».. فقد استطاع أن يقوم بالاتصال بأحد الكواكب البعيدة من خلال تلسكوبه المتطور فى المرصد الذى يعمل فيه.. تدور الأحداث فى النصف الأول من عام ١٩٩٩ وهو نفس العام الذى تدور فيه أحداث «سكان

العـالم الثـانى» فى هذه القـاعـدة الجـوية يتـمكن سـمـيح من اكتشاف وجود كوكب دخيل على معلومات العلماء الكونية. أنه الوحـيـد الذى يسـتطيع رؤيتـه.. ويرى أثيـرياً كل مـا يدور على سطحه.. إنه يصف ما حدث وما يرى.. هناك مخلوقات تشبه الإنسـان. وهناك حيـوانات طليقـة لها درع تغلفهـا وهى ترعى الكلأ. هناك قردة متطورة تخرج من الكهوف فى أعلى الجبل. هذه القـردة هى الحلقـة المفـقودة فى سلسلة التطور. يسـيرون منحنيين على قوائمهم الخلفية ويستخدمون مـخالب قوائمـهم الأمـاميـة كالأيدى. بينمـا تضوى فى أعـماق عيـونهم الغـائرة وتحت الحواجب العريضة البارزة وجباهـهم المنحسرة نظرات ذكاء حيرى.

يحاول نهاد شريف أن يؤكد أن الحلقة المفقودة فى التطور بين الإنسان والقردة موجودة فى هذا الكوكب السيار البعيد.. وإذا كـان البـشـر القـادمـون من الفـضـاء عـقـلاء فى بعض الأقاصيص، فإن هذه القردة لم تعرف بعد اللغة ولا النار ولا الزراعـة. ولم تتـوصل لشىء من أسلحـة الدفـاع البـدائيـة عن النفس وهـى أول مقومـات البقاء والسـيادة.. لم تكتـشف النار بعد، وعليها أن تنتظر ثلاثة ملايين عام كى يكتشفوها.

أما الزعيم فيمثل الحلقة المفقودة من أجدادنا فى أولى درجات سلم النشوء البشرى، إنه هو الذى اكتشف النيران.. وهو أول من يضيع فى آتونها حين يلقيه أتباعه فى تلك النيران.

ونهاد شريف فى هذه الأقصوصة يعالج العديد من الجوانب الخاصة بأدب الخيال العلمى. فهناك زمن قادم فيه يصبح فى القاهرة مركز أبحاث فضائى متطور. وهناك كوكب سيار عابر.. وهناك عودة إلى ما قبل ملايين السنوات حيث حضارة البشر البدائية.. ثم هناك ظاهرة الانسلاخ أو التداخل التى تحدث أثيريا حين يموت العالم سميح فى نفس اللحظة التى يتم فيها حرق زعيم قبائل القردة.. ورغم هذا فإن نهاد شريف يفترض فى أكثر أقاصيصه أن الحضارة فى كل الكون هى حضارة بشر سواء فى حالة تقدم علمى على الأرض أو فى مرحلة علمية بدائية. ولعل أطرف هذه الأقاصيص أقصوصة «رقم ٤ يأمركم» فى المجموعة المعنونة بنفس العنوان «رقم ٤» هنا تعنى الكوكب التالى للأرض فى المجموعة الشمسية «المريخ» يتحدث عن الكوكب الذى تم فناؤه على أثر حرب نووية أشبه بتلك الحروب التى من المتوقع حدوثها بين لحظة وأخرى

على كوكبنا الأرض. ولنا عودة أخرى لهذه الأقصوصة.

* * *

واذا كان نهاد شريف قد صور مخلوقات الفضاء بهذه الصورة، فإنه أيضا يذكر أن هذه المخلوقات تجيء الأرض فى أطباق طائرة.. وموضوع الأطباق الطائرة شغف به كتاب الخيال العلمي.. وصوره السينمائيون فى السنوات الأخيرة من خلال روايات وأفلام معروفة تتحدث عن سفن الفضاء الراحلة من الأرض فى أزمنة متعددة إلى الفضاء.

ولعل أبرز كتاب صدر باللغة العربية فى هذا الشأن هو كتاب بعنوان قصة «الأطباق الطائرة» لدونان كيهو الذى صدر فى سلسلة كتب للجميع عام ١٩٥٥. وفى دول العالم الخارجى صدرت مئات وآلاف الكتب العلمية فى هذا المضمار، من أبرزها «الحلقة الزرقاء» تأليف البرت ديكروك الذى صدر بمناسبة إخراج وعرض فيلم «لقاءات عن كثب من النوع الثالث» . وفى هذا الفيلم رأينا الأطباق الطائرة من الخارج فقط، ولم نعرف ماذا تضم من الداخل ولا ماهى هويتها.

وعن موضوع الهوية.. فان هذه المركبات الفضائية التى يتحدث البعض عن وجودها وينكر البعض الآخر ذلك قد ألهبت

خيال العلماء.. وسميت فى أول الأمر «أطباق طائرة» أو كما جاءت ترجمتها باللغة الفرنسية objets volemb mqniden tifie، وحينما كثرت الأقاويل حول هوية هذه المركبات الفضائية سميت بـ « UFO أو ONN» الأولى إنجليزية والثانية باللغة الفرنسية. وهى اختصارات لجملة طويلة تعنى «الأجسام الطائرة المجهولة الهوية» وأصبحت معروفة باختصاراتها.

إذن ماذا عن هذه الأجسام المجهولة الهوية القادمة من أعلى.. نهاد شريف يقدمها دائما بنفس الاسم القديم الذى اعتدنا عليه وهو «الأطباق الطائرة». ولا يكتفى فقط بتصوير هذه الأجسام من الخارج. بل إن الراوى فى أقصوصة «امرأة فى طبق طائر» يدخل هذا الجسم ويصفه وصفا دقيقا فى صفحة (١٠) من طبعة كتاب اليوم الصادر فى مايو ١٩٨٣.. كما أنه يقوم بوصف مماثل فى أقاصيص مثل «وتوقفت عقارب الساعة»: «ووجدتنى فى النهاية أجلس منكمشا وسط أكبر حشد من الآلات والعدد والمفاتيح واللعبات الضوئية بشتى الألوان، فى حين لا يصل سمعى غير تردد أنفاسى الواهنة.. أما الجدران المحيطة فى نقاء الفضة وبريقها، فقد بدت خلفية تلائم غرابة المكان إلى أقصى حد».

وإذا كانت هذه الصورة قد تكررت فى العديد من أقاصيص نهاد شريف فإن هناك رحلة صعود من الأرض إلى الفضاء فى «وجهان لعملة واحدة»، إنهم مجموعة من الأشخاص يبتعدون عن الأرض.. يرسلون إلى القاعدة الجوية فى الأرض تقارير متتالية عما يحدث فى الرحلة.. تقارير عن أحوال السفينة وما يجرى فيها : السرعة. وصف الظواهر الفلكية حول الأرض التى تركوها، ثم حول المريخ أو الكوكب رقم (٤) وتسجيل للنيازك ورصد للمجرات. والراوى هنا يقول إن كل هذه الأشياء كأنها أعمال رتيبة مألوفة سبق القيام بها فى رحلات مشابهة.

ويصور الكاتب فى هذه الأقصوصة ظاهرة كسوف الشمس من خلال كوكب المريخ أنهم يبحثون عن الحياة خارج الأرض.. سواء فى الكوكب الأحمر. أو المشترى.. يقول الراوى: «الطبيعة لاتكرر نفسها مرتين» ويتساءل الكاتب عن وجود مخلوقات أخرى حية تعيش فى هذا الكون. الراوى يتساءل دائما عن وجود الحياة هنا. هذا الموضوع يؤرقه، الإنسان المعاصر هو مشكلة الوجود والعدم.

بعد رحلة بحث طويلة.. هى رحلة بحث داخلية وخارجية..

يتم العثور على كتلتين من الجيلاتين المتماسك لا ملامح لها ولا حدود. تعلوهما قمة رفيعة وينتهيان فى أسفل بقاعدة ثقيلة منفصلة من منتصفها على هيئة صخرتين. إنها أشياء غريبة أشبه بالغريب الذى يغزو الفضاء فى فيلم قدمه ريدلى سكوت عام ١٩٧٩ بنفس العنوان «الغريب».

والكاتب يغلف روايته بغموض ما اتضح قط.. فلم يكشف لنا عن هوية هذه الجسيمات ولا مدى خطورتها أو بأى مجال هى ملتصقة بالحياة.. فهو تنقل من عوالم مألوفة وأجواء تقليدية إلى جو آخر بعيد غامض. جديد. غير مألوف. ويبتعد فيه عن المباشرة الواضحة. ويترك النفس البشرية تغوص فى كينونة الشىء أكثر من الحديث عن حقائق علمية قد لا يكون القارئ فى حاجة إليها. وإن كانت ترشده.

ونهاد شريف يقدم - كما سبق القول - أدب خيال علمى عربى.. أى متعلق بنا، بالمنطقة التى نسكنها، بمشاكلها ومعاناتها.. فهو يتخيل القاهرة وقد أصبحت مركزاً هاما فى العالم لأبحاث الفضاء، كما صور القاهرة من قبل منطلقا للدكتور صبرون.. وهو يصبغ كل هذه الأعمال بالطابع العربى وأشخاصه عربية، فرغم أن نهاد شريف تلميذ وفى لمدرسة

«ويلز وفيرن»، فإنه يصنع خيالات تخص وطنه وحده، بل إنه يرجع فى بعض هذه القصص التطور العلمى الى التاريخ المصرى القديم، وأعتقد أنه فى ذلك قد تأثر بكتب أنيس منصور فى هذا المجال حول «الذين هبطوا من السماء» أو الذين صعدوا إليها».

واذا كان نهاد شريف ينتقل فى أعماله إلى أطراف مدينة القاهرة أو الإسكندرية مثل حلوان، فإن هناك أقصوصة بعنوان «عين السماء» حول جريمة وقعت بشارع محمد على وسط القاهرة. وتم رصد هذه الجريمة من خلال أحد الكواكب المارة فى لحظة وقوع الجريمة قريباً من كوكب الأرض. يقوم هذا الكوكب بإرسال رسالة باللغة العربية.. هذه الرسالة ترسل تفاصيل هذه الجريمة عن القاتل. وكيف تمت عملية القتل؟. والفكرة طريفة أيضا يبتعد فيها الكاتب أيضا عن كلاسيكيات الخيال العلمى.. لكنه لا يزال يؤمن تماما بأن المخلوقات الموجودة فى الكون حولنا هى كائنات عاقلة للغاية. فالتطور العلمى على الأرض لا يزال فى بداياته حتى الآن وأمامه الكثير جدا من الخطى والمراحل والأعوام بل القرون، والمثال فى أهل السماء.

وفى أقصوصة «رقم ٤.. يأمركم» فإن نهاد شريف يسعى للعثور على أتلانتس فى الفضاء.. لقد ضاعت أتلانتس وسقطت نتيجة للصراعات فى داخلها.. ودمرت عن آخرها كما تقول الأقاصيص والأساطير بعد أن بلغت مبلغا رائعا من التقدم العلمى. هناك كوكب يتصوره نهاد شريف وسط الكواكب السيارة حول الشمس، بجوار كوكب المريخ.. اندثر. وانفجر لأسباب مشابهة لاختفاء أتلانتس. سكان كوكب المريخ يتنبئون بأن الأرض نفسها - كلها هذه المرة وليس قارة فيها - يمكنها أن تكون أتلانتس جديدة إذا قامت حرب نووية.

سكان المريخ أو الكوكب رقم ٤ يقومون بتهديد وإنذار سكان الأرض بما سيحيق بهم إذا قامت حرب نووية.. وإذا زاد مخزون السلاح، لاحظ أن هذه المشكلة العالمية تؤرق كاتبنا كثيرا، وأنه قد عبر عن تمام أرقه فى روايته سكان العالم الثانى فإذا كان المدركون للأخطار التى تحيق بالبشرية على الأرض هم من سكنوا قاع البحر. فإنهم هنا أهل المريخ الذى يفترض فيهم - كاتبنا - أنهم بلغوا درجة من العلم والمعرفة زادت عن الحد بالنسبة لما وصل إليه أبناء الأرض.

الكوكب رقم ٥ أو أتلانتس الفضاء كانت أجمل من الأرض،

وكان أكثر كواكب المجموعة الشمسية بهاء ووفرة فى ثرواته وخيراته. كانت الحضارة بالغة التقدم.. قامت حرب نووية مباغتة بين مخلوقات الكوكب الخامس فشملت سطحه بأكمله.. «ونتيجة لهذه الحرب انفجر الكوكب رقم ٥».

وهنا تنتهى علاقة الكاتب بأتلانتس الفضاء. ثم ينحو إلى تحـذير سكان الأرض؛ أنه من الممكن أن تكون هناك نهـاية محتملة إذا قامت حرب نووية على سطحه. ويجىء النداء هنا - كما ذكرنا - من قوى خارجية أكثر علماً وذكاءً وقدرة.. وهذه القوى تستطيع قوتها الأشد بطشا أن تسيطر على الموقف وأن تمحـو ترسـانات الأسلحـة النووية المنتـشـرة فى أيدى القـوى الأرضية.

وهناك تشـابه واضح بين مـا يدور فى هذه الأقـصـوصـة. والرواية التى قدمها الكاتب فيما بعد. فالعالم كله يتكاتف لمنع الخطر. ويتعـاطفون مع هذه القوى التى استطاعت أن تنشر الأمان بعد أن تصوروا أنها مبعث خوف. فنداء المريخ يجىء لسكان العالم كله. الدول الغنية والفقيرة معا. والنداء تسمعه كل دولة بلغتها الخاصة. ولازلنا نذكر أنه قد تم اختيار ثلاثة من علماء العالم الثالث فى رواية «سكان العالم الثانى» وأهملت

دول العالم الثرى المتقدم. كما أن هناك الكثير من الاتهامات التى دارت بين أمريكا والاتحاد السوفيتى عن أسباب هذه الأخطار.

ورواية نهاد شريف تدور فى الأشهر الأخيرة من عام ١٩٩٩، وتدور أحداث هذه القصة القصيرة فى أواخر ١٩٩٠. ومن الواضح أنها مكتوبة عام ١٩٦٩، وأن الرواية قد كتبت عام ١٩٧٦ وهو ما يوضح المسافة الزمنية بين ما كتب الكاتب والزمن الذى يتخيل أحداثه فيه.

سبق لنا أن تناولنا الظواهر الخفية التى ارتبطت بالعلم فاعتبرت امتدادا له وشغف بها الكتاب مثل ستيفن كنج ودافيد سلتزر وفرانك دولافيتا وآخرون. هذه الموضوعات وغيرها لم يعد من الممكن فصلها عن أدب النوع بأسلوب أو بآخر.. وقد تناول نهاد شريف بعض هذه الموضوعات فى العديد من القصص القصيرة التى كتبها ونشرها فى مجموعات متعددة. ففى قصة قصيرة له بعنوان «الذى تحدى الإعصار» فى المجموعة التى تحمل نفس العنوان يتحدث عن عامر صابر. الرجل الذى يحتضر. إنه يموت بعد حادث. ولكنه لم يلفظ روحه بعد. هناك قوة أثيرية تدفعه للحياة.. القوة الكامنة داخله

تبقيه. إنه هيكل بشر. لم تعد له أسنان، ولا فم، ولا وجه. تفتت عظامه وتهرأ لحمه وخلاياه. لكنه يستطيع التعرف على بعض المعالم التى حوله. فهو راقد فى غرفة انعاش. بها منضدة . ثلاث مناضد مستطيلة. تتراص عليها عشرات القوارير والأكواب وقد ملأتها سوائل متباينة القوام والألوان.. وهناك شخص. رجل قصير مكتنز، يرتدى معطفا أبيض اللون. يمسك قنينة مثنية العنق. إنه يقوم بتجربة. ينفجر المعمل الذى يقوم فيه بالتجربة. هذا الرجل هو أيضا عامر صابر. هذا الانفجار يطيح بعامر.. لكنه لا يموت كما أشرنا.. فهناك أمل بسيط فى أن يظل على قيد الحياة. يردد الطبيب: الله وهو الذى يهب الحياة.

يردد الجميع إن الأمل ضئيل.. لكن الرجل يردد داخل نفسه أن عليه أن يبدأ التصدى لهجمات الخوف والفزع الذى تلاحقه. هكذا تبدأ حالات التلكنسس. إنها لاتظهر إلا عندما يرغب صاحبها فى الاستحواذ عليها وفى السيطرة على نفسه أولاً.. ثم التركيز على الأشياء التى حوله وتحريكها حسب مشيئته. «لاتمهل فى استخدام تلك الخلايا الهلامية الرخوة التى أثق فى وجودها بمكان محدد لدى.. ولأساعدها رغم

انتهاك طاقتي ووهنها.. لأساعدها بما تبقى عندى من قوى. لتنهض.. فتقوم بتجديد أستار الظلام الملقاة على. ولتتألق.. فتفحص ما ألم بى.. كفانى مالحقنى.. بميزانها الكهربى الدقيق.

ولأننا لا نميل إلى عقد المقارنة بين أشكال الأدب، فهناك رواية قريبة إلى حد ما من هذه الرواية كتبها بيتر فان جرينواى بعنوان «لمسة ميدوزا» وقدمتها السينما الإنجليزية فى فيلم بنفس العنوان أخرجه جاك جولد وقام ببطولته كل من ريتشارد بيرتون ولى ريميك وليو فنتورا. فجون مورلار يمتلك هذه القوة منذ طفولته. ويصاب بحادث لا يموت على أثره.. ولكنه يرقد على سرير المرض جثة فارقتها الحياة الا من بعض البصيص. وعندما أوصلوا دماغه بآلات الرسم الاليكترونى تحمل الشاشة الرسوم بما يدل على أنه لم يمت. إنه قادر على إحداث الدمار فيما حوله وهو فى هذا الوضع.

ومثلما فعل مورلار، فهاهو ذا عامر صابر. لكن قوى الدمار عند مورلار تتحول إلى رغبة فى البناء والعمار لدى عامر.. والملاحظ أن أدباء الغرب قد جعلوا أبطالهم دائما يستخدمون قوتهم هذه فى عمليات الهدم.. أما عامر فإنه يحاول أن يلم

أشلاءه الداخلية رغم هذا العذاب الذى تعانيه خلاياه.

والبطل هنا يستخدم كل هذه القوى كى يروى حادث الانفجار الشنيع.. إنه يدخلنا معه الى أعماقه، فالجسد مات، والعين لم تعد قادرة على التمييز. لكن الذكريات تنساب من الماضى البعيد. أو ما يسميه هو الزمن الثانى «يا إلهى لقد تعبت.. لم يعد فى استطاعتى بذل مزيد من الجهد، لقد نفذ معينى.. نفذ ما بقى لدى من قوة، من حيوية، وتلاشت قدرتى مرة أخرى على تذكر المزيد».

ومثلما كانت هناك علاقة بين الطبيب والمريض فى «لمسة مبدوزا» - فإن هناك علاقة مقاربة بين الطبيب وعامر صابر.. فهما صديقان.. عاشا معا أحلى أيام الصبا والشباب.. ويرى صديقه قد احترق وجهه. وبترت ذراعه وإحدى ساقيه، وأن عامرا قد فقد حواسه نهائيا إلى غير رجعة.. فقد بصره. وسمعه وقدرته على الشم والتذوق واللمس.. وأيضا القدرة على الكلام. لكن ضربات القلب تعبر عن قوة مجهولة تقف وراء خفقات هذا القلب. وليس ما يحدث أمام الطبيب رغبة من المريض فى البقاء حيا. لكنها نفحة من الإله - كما يرى الكاتب - تقلب كل موازين الطبيعة من أجل أن يظل الجسد

المسجى بمنأى عن الموت.

أما المريض فإنه يرى أن ما يحدث ليس سوى نوع من مزاولة رياضة اليوجا الذهنية ويقرر أن يزاولها بنظام أشد كى يستمر فى الإحساس الداخلى..».

« ولأرتب أفكارى فى المبدأ...»

« لأستخدم عقلى بتؤده وبطء... وفى منتهى الرفق».

كل وسائل الاتصال منعدمة بين عامر وبين العالم من حوله. لكنه يرغب فى الاتصال الأثيرى مع هذا العالم «يتحتم على أن أعثر على الطريق الصحيح قبل أن أفقد اتزانى.. قبل أن أجن.. يتحتم على وبكل السبل أن أكسر قيدى. أن أفر من سجنى».

ومثلما عاد بنا جرينواى إلى طفولة بطله وشبابه ليؤكد أن هذه القوى الخارقة تكمن فى أعماقه منذ هذا الزمن البعيد، فإن عامر يتذكر سنوات الصبا حين كان يقرأ عن الظواهر الخارقة لدى الإنسان.. يقرأ فى الكتب الصفراء التى تعلن عن وجود قوى خارقة وفوق الطبيعية تنبثق من الكائنات الحية. تتدفق فى أعماقها. وبعد تدريب طويل أستطاع أن يوفق أكثر من مرة إلى تخمين صيغة جانب كبير من أسئلة الامتحان.

وهناك بعض الفروق بين التلكينسس وبين ما يتمتع به عامر. فالتلكينسس ظاهرة موجودة فى أعماق الإنسان، أما ما يتمتع به عامر فهى أيضا قوى داخلية يقوم بموالاتها وتنميتها.. فإذا كانت الحواس الغير واضحة مثل الحاسة السادسة تتضح فى الإنسان إذا انعدمت حاسة من الحواس الملموسة كالشم أو اللمس والسمع والرؤية. فإن هذه القوى برزت داخل عامر عندما فقد كل أحاسيسه وقواه الخارجية. وهو يستغل هذه القوة أولا محاولاً إحداث اتصال أثيرى بينه وبين الطبيب.

يجد عامر نفسه مهيئاً ليأمر ملايين الخلايا بمخه، وآلاف المراكز العصبية بأنحاء بدنه بالاستعداد، سوف يحاول أن يتصل بالعالم الرابض على بعد خطوات منه.. وأخيرا يستطيع أن يجمع شتاته ويمكنه أن يشكل ملامح الكائن الذى يجلس قبالته مرتكنا على جسم مسطح ويمسك قلما للكتابة.

ويتم الاتصال بين الاثنين.. الطبيب يكتب على الورقة.. ويشعر بأثيرية من صديقه الذى يحتضر.. هل حقا توصلت إلى جانب من القوة الهائلة الكامنة بداخلى هل عرفت مكانها وحركت مفاتيحها. أخضعت جزءا ولو يسيرا منها لإرادتى..

لمشيئتى؟.

أى جهد خارق بذلت لأركز كل خلجة فى نفسى.. كل ذرة فى عقلى لأحرر روحى من قيد جسدى.. فتناول اتحادها الأعظم مع قوى أعماقى.. المستمدة من قوى الكون اللانهائية.

ويقول الكاتب على لسان مريضه إن الانسان قد توصل فيما قبل التاريخ الى استدعاء الطاقات غير العادية لجسده.. الى السيطرة عليها ومن ثم التحكم فى الموجودات عن طريقها، لكن مع قدوم الاله وعصر التقنيات، اندثرت قدرات الانسان الداخلية فأعلن عجزه الروحى ونبذ طاقاته الروحية، واستسلم لما يحيطه من مادة منظورة ملموسة.

وتبدأ القدرة الداخلية فى عامر أولا فى تحريك القلم فى يد صديقه الطبيب ليكتب ما قصد أن يعبر به عن لسانه. وذلك مثلما استطاع المريض مورلار أن يهدد بتحطيم الكاتدرائية فأحس الدكتور بذلك دون أن ينطق ببنت شفة. حيث يدور حوار بين الطبيب على الورق وداخل عقل المريض.. وفى هذا الحوار يتحدث المريض عن الكتب الأربعة والأربعين الصفراء الورق، التى تتكلم عن قدرات الإنسان الخارقة للطبيعة تتحدث هذه الكتب عن التنبؤ والإدراك.. المسبق. والتحكم فى أعضاء

الجسم. وتهتم أكثر بالقدرة على تحريك المائدة وإطلاق الطاقات الكامنة، والتأثير بالخير والشر على الكائنات البعيدة.

« أنشد التوصل إلى القوى التى تحرك المادة على بعد عشرات الأمتار.. تنقل شجرة، تطلق سيارة، تشفى مريضا، تجلب النقود، تبنى جدارا.

ويقرر بالفعل أن يبنى جدارا.

يطلب شراء حمولة سيارة كاملة من طوب البناء الأحمر.. وعدد عشرين كيس أسمنت، وحمولة عشرة أمتار رمل أصفر.

ويتم أحضار المطلوب بناء على أمر المحتضر الذى يتساءل: «هل أتوصل لله الأعظم الذى أفقدنا إياه تعاقب المدنيات المغرقة فى ماديتها. البالغة التشييع فى آليتها. يعيش إنسان اليوم وسط غابة من أبراجه الحديدية والمعدنية، وعدده ومنشآته الشاهقة السامقة. وفى قلب محيط من أقمار السماء الصناعية.. والكترون الأرض المذهب.. وموجات اللاسلكى التى تتقاذفها هوائيات العالم فى إيقاع واحد وزمن واحد..».

ولا أعرف لماذا روى الكاتب حكاية رحلة عامر مع أبيه وهو فى الثامنة من عمره الى ذلك الرجل الذى له قواه الخارقة والذى استطاع أن يرتفع نحو متر ونصف فما فعله الشيخ

النجيدى هذا ليس من قوى الإنسان الداخلية التى يقرها العلم خاصة أن هذا الشيخ قد نأى عن الخلق وكافة متع الدنيا.

يقول الأب :

«إن فعلة الشيخ محصلة سنين طويلة من إيمان مطلق، وصبر وجلد راسخين، ثم وقدة من شجاعة نادرة. فيشتعل العقل بأقصى طاقاته وقدراته، محررا الإرادة لتصبح دقائق موحية تنفذ فى الأثير.. إلى بعيد.. إلى الأقاصى. وعندئذ فلا تسألنى عما فى مقدور الشخص أن يفعل».

وكما استطاعت كارى المراهقة أن تنتقم من هؤلاء الذين سخروا منها وأسالوا دماء الخنازير فوق رأسها أثناء الحفل فسلطت عليهم قوتها الداخلية وسادت الحرائق وانتشر الموت، فإن عامر قبل أن يموت يقرر أن يتخلص من عماد ابن خالة زوجته والذى كان يحبها.. والذى دخل الغرفة عليه لينفرد به وليقول له كلاما كثيرا مفاده أنه هو الذى دبر حادث انفجار المعمل كى يتخلص منه. ويخبره إنه وزوجته متحابان. وأنهما سيتزوجان بعد أن يموت.

ويموت عامر فى ظروف غريبة.. وعندما تصعد روحه يلاحظ الجميع أن الحائط قد تم بناؤه وأصبح جداره سميكاً، ثم

استقام في نفس الموقع المخصص للبناء رشيقا منسقا منضبط الجوانب والزوايا. أنه يرتفع بارتفاع قامة الرجل وبعرض قامتين، ويمتد إلى نحو عشرين قامة معتدلة متجاورة».

داخل هذا الجدار تصلبت جثة عماد الشرير. أى أن عامر رجل خير يمتلك هذه القوى الكامنة، يستخدمها فى أعمال الخير وليس فى أعمال الشر.

لكن مورلار يستخدمها فى الشر. فهو قد قتل والده ويكاد يقتل ملكة إنجلترا.

وقد يحدث نوع من اللغط فى مثل هذا النوع من الكتابات.. فقد انتشرت خلال السنوات الأخيرة ظاهرة الخوارق من خلال التقمص.. سواء تقمص روح شريرة أو شيطان لطفل صغير.. أو بتقمص روح شخص مات حديثاً لآخر ولد حديثا.. وقد اختلطت هذه الأنواع إلى درجة لم يعد من الممكن التمايز بينها. أما نهاد شريف فكان محددا كعادته.. لم يخلط الخيال العلمى بالفنتازيا بالتقمص بالتلكنيسس.. واختار جانبا واحدا.. وتلك ميزة فى هذه الأقصوصة.

الراوى فى روايات الخيال العلمى
فى الأدب المصرى المعاصر *

د. مها مظلوم خضر

محاور الدراسة :

١ - تعريف برواية الخيال العلمى.

٢ - تنويعات موقع الراوى.

٣ - الراوى فى روايات مجتزأة من روايات الخيال العلمى.

١ - رواية الخيال العلمى :

واكبت مرحلة نشأة رواية الخيال العلمى مرحلة استقرار الرواية العربية باتجاهاتها المتنوعة وتشكلاتها (التاريخية - الاجتماعية - الواقعية - الترجمة الذاتية - الرمزية)، وكانت تلبى احتياجات مجتمعية ملحة، ومع ظهور الأساليب العلمية والتقنيات الحديثة لم تعد الرواية التقليدية تستوعب موضوعاتها

هذه الاحتياجات الجديدة، فكان لابد من البحث عن شكل جديد من الرواية يستوعب هذه التقنيات الجديدة، ويحقق نوعاً من الاتزان النفسى والعقلى مع الاستفادة من المرحلة الفانتازية السابقة.

رواية الخيال العلمى :

رواية مستقبلية تقوم على الحقيقة الثابتة حيناً أو المتخيلة عن جانب مجهول من الكون والحياة حيناً آخر، شخصياتها اسمية أو رقمية غير مكتملة الهيئة النفسية والجسدية، تنقل زمان الخطاب الروائى - المسرود فى الغالب - إلى زمان مستقبلى أو استرجاعى متوهم، وإلى مكان خيالى، أحداثها مشوِّقة ومثيرة تدفع إلى التفكير فى نتائج هذا الخيال المقنن والموظف، فتقدم حلولا مستقبلية لما يجب أن تكون عليه الحياة فى ظل التقدم العلمى المتسارع، كذلك تقدم محاذير لنتائج تلك النظريات العلمية إذا أسىء استخدامها دون حساب النتائج، عنصراها العلم والأدب.

- رواية الخيال العلمى حلقة من حلقات الرواية عامة، والرواية العربية والمصرية خاصة، بدأت فى مصر من النصف الثانى من القرن العشرين لتلبى حاجات علمية، وأصبحت

الحاجة ماسة لمثل هذا النوع الأدبى المتخصص، فكانت بديلا عن سابقاتها من الروايات التقليدية، تناقش رواية الخيال العلمى قضايا علمية مستقبلية، تقدم أفكاراً مستقبلية تنبؤية وقت كتابتها، وقد تحققت الآن بالفعل، ومن هنا تأتى أهمية رواية الخيال العلمى وتميّزها لتمثيلها هذا المستقبل.

رواية الخيال العلمى فى الأدب المصرى المعاصر:

بدأت رواية الخيال العلمى فى الأدب المصرى المعاصر فى الستينيات من هذا القرن العشرين لتضيف مرحلة جديدة من مراحل تطور الرواية المصرية. وقد أصبح الطريق ممهداً بفضل بعض الرواد من أمثال توفيق الحكيم فى القصة القصيرة والمسرحية، وعز الدين إسماعيل فى مجموعة تمثيليات إذاعية، كانت هذه البدايات بمثابة الوعى المبكر لرواية الخيال العلمى، ثم قام الجيل التالى بمتابعة وإكمال الكتابة للنوع، وهم :

الدكتور مصطفى محمود فى روايتيه (العنكبوت عام ١٩٦٥، رجل تحت الصفر عام ١٩٦٧)، ونهاد شريف فى رواياته (قاهر الزمن عام ١٩٧٤، سكان العالم الثانى عام ١٩٧٧، والشىء عام ١٩٨٩، وابن النجوم عام ١٩٩٧)، ويوسف السباعى فى روايته (لست وحدك عام ١٩٧٤)، وصبرى موسى

فى روايتـه (السـيـد من حـقل السـبـانـخ عـام ١٩٨٧)، وايـهاب الأزهرى فى روايته (الكوكب الملعون عام ١٩٨٧)، وصلاح عبد الغنى فى روايته (شجرة العائلة الأفقية عام ١٩٩٠)، والدكتورة أميمة خفاجى فى روايتها (جريمة عالم عام ١٩٩١).

ونظراً لكثرة عدد روايات الخيال العلمى سنقتصر الدراسة علي عدد من هذه الروايات لإبراز كيفية التعامل مع الراوى عصب رواية الخيال العلمى.

٢ - تنويعات موقع الراوى :

يمثل الراوى العنصر الأساسى فى نسيج أى عمل روائى، فهو يحتل مساحة كبيرة فى البناء الروائى، بل هو العمود الفقرى لبناء الزواية عامة ورواية الخيال العلمى خاصة، وهو محور هذه الدراسة.

يضطلع الراوى بالجزء الأكبر فى الخطاب السردى بتنوع قضاياه، وتعدد زوايا الرؤية فيه، والمواقع التى يحتلها فى الخطاب السردى.

يتشكل الراوى حسب حاجة المحكى، فيقوم بالسرد تارة والعرض تارة أخرى، ويمتلك ناصية الخطاب تارة ثالثة، ولا يثبت الراوى على هيئة واحدة محددة الملامح والصفات والأداء

- كما كان فى الرواية التقليدية - بل يكتسب ملامح جديدة تفرضها عليه خصوصية الخطاب فى رواية الخيال العلمى.

- وهكذا يتبدل الراوى ويتحول من موقع إلى آخر بحرية، ومع تبدل موقع الراوى تتغير زاوية الرؤية، فتصبح رؤيته شاملة حينا، أو جزئية حينا آخر. ومع كثرة هذه الجزئيات فى محاولة فهم عنصر الراوى لم يكن من السهل التعامل معه وتصنيفه فى رواية الخيال العلمى.

- يقوم الراوى - فى الغالب - بدور أساسى فى بناء رواية الخيال العلمى فهو راوٍ وصوت وحلقة من حلقات الخطاب فى مستوياته ومقاماته السردية المتنوعة.

- يتوقف الخطاب جملة عند «جيرار جينيت» على معرفة «من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردى؟ ومن السارد؟ أو بعبارة أو جزء من يرى؟ ومن يتكلم؟»[1].

من يرى يستطيع الحكى لرؤيته الشاملة المختزنة، وهذا هو عمل الراوى العليم، أما من يتكلم فهو السارد الذى يسرد دون التدخل فى صنع الخطاب وتوجيهه مباشرة.

ولذلك يكون استخدام منهج «جيرار جينيت» مناسبا للتعامل مع الراوى لأنه يضعه فى بؤرة الاهتمام عند تحليله للخطاب

السردى، بل هو محرك الحكى من داخله، فهو الموكّل الوحيد المسموح له بالبوح، وله مطلق الحرية فى التجول بين أرجاء الحكى بتنوع تشكلاته وخطاباته.

- الراوى «أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص. وهو أسلوب تقديم المادة القصصية. وقد يطلق على الراوى أحيانا وجهة النظر أو المنظور.. أو زاوية الرؤية على أساس أن الراوى هو الذى يعبر عن زاوية رؤية الكاتب إزاء ما يروى.. كما يسمى التبئير»[٢]. كما يرى «جينيت» أن الراوى هو أول العناصر البنائية التى يقوم عليها الحكى، فهو التبئير الذى يعادل المنظور ويعنى معرفة الراوى إما كلية أو مقتصرة على بعض الشخصيات»[٣].

- الراوى عنصر مهيمن فى الخطاب الروائى، يخبر عن الأحداث، يقترب من الشخصيات شديداً فيصاحبها، ويتكلم باسمها ويحكى بلسانها. ويبعد عنها فيقف شاهداً محايداً بعيداً عن التفاعل مع الخطاب السردى، ويقوم بالسرد فقط، وفى الغالب يملك الراوى العليم زمام الشخصيات، فيقبع وراء الشخصية المحورية، ويسترجع خطابها موضوعيا أو ذاتيا.

تتسع الرؤية عندما يبتعد الراوى عن الشخصية، وتصبح

شاملة للخطاب السردى، وتضيق الرؤية عندما يقترب الراوى من الشخصية المتبناة، وتكثر جزئيات وتفاصيل الخطاب المعروض.

– ولا يقتصر مفهوم الراوى على موقع (ثابت أو متغير) ولا رؤية (كلية أو جزئية) ولا أنماط (راوٍ عليم – سارد – راو مصاحب) فحسب، إنما هو أيضا أسلوب لغوى، وأداة نقل الخطاب السردى إلى مروى له (مستقبل)، الراوى أداة تحويل المادة القصصية الغُفل إلى رواية، أو ما يسميها «جينيت» تحويل القصة إلى خطاب قائم بذاته، وغالبا يكون هذا الخطاب مسروداً.

– تتنوع المدارس النقدية فى دراسة دور الراوى فى الخطاب الروائى وموقعه، كذلك تحاول هذه الدراسة أن تقدم حلاً وسطا بين المدارس السابقة، فالراوى هو المسئول عن جناحى العمل القصصى: البناء السردى والبناء اللغوى.

خلاصة القول :

الراوى عنصر بنَّاء، أسلوب قص، موقع، شخصية، رؤية، وظيفة، يكشف عن جوانب الرؤية فى أى موقع يحتله.

– تتعامل هذه الدراسة مع الراوى بتنوع أنماطه ورؤاه

وموقعه فى تقسيمه الثلاثى، ثم تحاول أن تعيد صياغة هذا التقسيم من حيث الموقع المباشر، غير المباشر:

١ - **راو عليم**: يبتعد عن الشخصيات الروائية «القابع خلف الشخصية»(٤) رؤيته شاملة (من وراء) يرى نيابة عن الشخصية بضمير الغائب - فى الغالب - وبصيغة استرجاعية فى الخطاب المسرود، فيكون فى هذه الحالة فى (التبئير الصفر - اللاتبئير) عند جينيت، وقد آثرت الدراسة أن تستخدم مصطلح الراوي نيابة عن التبئير لسهولة التعامل به.

٢ - **راو مصاحب**: يصاحب الشخصيات: الشخصية تلو الأخرى، فتكون رؤيته جزئية (رؤية مع) يروى مصاحباً للشخصية - فى التبئير الداخلى عند جينيت - زمان إدراكها للحدث بخطاب معروض آتى.

٣ - **راو سارد**: يقدم تقارير وصفية عن الشخصيات، ويقدم استباقا للأحداث.

يتضح مما سبق كثرة التقسيمات السابقة، ولذلك ترى الدراسة دمج هذه التقسيمات الكثيرة فى قسمين حسب موقع الراوى وتمثله فى الحضور فى الخطاب الروائى بصورة غير مباشرة ، أو مباشرة.

- ونظراً لكثرة عدد روايات الخيال العلمى فى مصر فإن الحديث عنها أمر يحتاج إلى صفحات كثيرة، ودراسات متنوعة لا تستوعبها هذه الدراسة، لذلك سأجتز جزء منها يتم من خلاله معالجة موقع الراوى فى روايات الخيال العلمى.

- يتضح حضور الراوى المباشر أو غير المباشر فى المحكى منذ أول وهلة، وبناء عليه تنتقى الدراسة عدداً من روايات الخيال العلمى فى مصر، تمثل فترات تاريخية متعاقبة، فتمثل كل رواية مرحلة من مراحل نضج رواية الخيال العلمى، وكيفية تطويع الفكرة العلمية المحورية وتشكلها فى عمل روائى.

٣ - موقع الراوى فى بعض روايات الخيال العلمى فى مصر:

رواية الخيال العلمى لها خصوصية غير الرواية التقليدية، فهى تدفع المتلقى إلى تصور خيالى مستقبلى يستوجب الوقوف مع التفاصيل، وذلك يستوجب راو مباشر يعتمد على الرؤى والمشاهد.

- أما رواية الخيال العلمى فتحتاج إلى شكل محدد من الرواة لماذا؟

لأن الطبيعة الخاصة برواية الخيال العلمى تحتاج إلى شكل

جديد من الرواة، فرضه نوع هذه الرواية، ويرجع ذلك كله إلى الخصوصية البنائية، حتى أن استعادة هذا الخطاب يحتاج الي راو مباشر أو غير مباشر.

– ويصبح الخطاب ثرياً بتنوع هذه المواقع، وامكانية تنقل الراوى بينها، فتكتمل صورة المحكى بلسان الراوى فى حضوره أو اختفائه بين ثنايا الخطاب الشامل.

– وهذه الروايات حسب تطورها التاريخى ونضجها الفنى فى أن واحد هى :

– رواية العنكبوت للدكتور مصطفى محمود عام ١٩٦٥.

– رواية قاهر الزمن لنهاد شريف عام ١٩٧٤.

– رواية السيد من حقل السبانخ لصبرى موسى عام ١٩٨٧.

– رواية الكوكب الملعون لإيهاب الأزهرى عام ١٩٨٧.

– رواية شجرة العائلة الأفقية لصلاح عبد الغنى عام ١٩٩٠.

– رواية جريمة عالم للدكتورة أميمة خفاجى عام ١٩٩١.

– وكما سبق القول هذا جزء من كل من روايات الخيال العلمى فى مصر.

- ولدراسة الراوى فى هذه الروايات - وهو عنصر فعَّال وحيوى متعدد الاتجاهات والزوايا التى يتناولها - تجعل موقع الراوى هو محور هذه الدراسة لشموله على جزئيات أخرى من تفاصيل عمل الراوى فى الخطاب الروائى.

- تنويعات موقع الراوى فى رواية الخيال العلمى فى مصر:

يتم فى هذه التنويعات دمج التقسيم الثلاثى للراوى (الراوى العليم - المصاحب - السارد) فى تقسيم جديد ثنائى بتحديد موقعه فى الخطاب الروائى كالآتى :

١ - موقع غير مباشر.

٢ - موقع مباشر.

١ - موقع *الراوى* غير المباشر :

يحتل الراوى العليم هذا الموقع باستخدامه أسلوبا غير مباشر فى سرد الأقوال، فيتدخل فى كلام الشخصيات، فلا يكتفى بالتقديم بل يتحدث نيابة عن الشخصية نفسها، مع التصريح بأن القائل هو الشخصية صاحبة الكلام وليس الراوى، ويتحول من راوٍ ذاتى إلى راوٍ موضوعى. وتقوم الدراسة بتحليل بعض روايات الخيال العلمى لإظهار أهمية هذا العنصر فى عمل الراوى فى الخطاب السردى.

يسمح هذا الموقع غير المباشر للراوى العليم بسهولة الحكى فى مستويات سردية متعددة فردية أو جمعية، ذاتية أو موضوعية دون مباشرة منه للحكى بالتزامه هذا الموقع فى روايات الخيال العلمى، ومن هذه الروايات المنتقاة للدراسة:

- **رواية العنكبوت لمصطفى محمود عام ١٩٦٥:**

- تدور هذه الرواية حول وظيفة الجسم الصنوبرى فى المخ واستعادته لأحداث وحيوات مضت عبر القرون السابقة.

يضطلع الراوى العليم القابع خلف شخصية «د. م. داود» بهذا الدور الكشفى للمحكى، فيخبرنا عن مذكراته الغريبة التى عُثر عليها بالمصادفة فى يوم من الأيام، وترجع كتابتها إلى ست سنوات مضت من شتاء ١٩٥٨ - بعد وفاة «د. م. داود» ومن هنا يحتل الراوى العليم موقعا غير مباشر يؤهله لاسترجاع معالم هذا الخطاب المنجز برؤية من وراء.. وهذا الراوى الأول هو «الناظم» الذى يقوم بتأطير الخطاب ككل، ولكنه يتناوب ورواة آخرون فى تقديم المادة الحكائية بالنسبة للرواة الآخرين، نجدهم يمارسون الحكى من خلال خطاب خاص بهم يتم توجيهه إلى مروى له محدد»(٥).

- يقوم الراوى العليم من موقعه غير المباشر بتوجيه خطابه

الشامل، فهو يملك ناصية الخطاب، ولذلك تتسع رؤيته لعدم مباشرته للشخصيات، وإلا كان مصاحباً برؤية محدودة كما سنرى بعد ذلك.

- ويظل لهذا الراوى العليم الحضور الدائم فى روايات الخيال العلمي، وتكاد لا تخلو منه رواية، نظراً لطبيعة التعامل مع المادة العلمية.

- يطرح الراوى العليم الموضوعى (يروى بضمير الغائب) فى رواية العنكبوت تساؤلات فيقول: «هذه الخلايا الحية التى اسمها المخ.. كيف ترى وتسمع وتحس وتشم وتفهم..؟ كيف تشعر بالألم.. وكيف تشعر باللذة؟ وكيف يخلق المخ هذا الضوء الذى اسمه الوعى والإدراك. هل المخ هو العقل؟ أم أنه مجرد وسيط يستخدمه العقل ليعقل الأشياء»(٦).

يطرح الراوى العليم هذه الأسئلة على إطلاقها لتتسع الرؤية، لتشمل خطابات الرواية القادمة، وفيها إجابة على هذه الأسئلة، ويظل الراوى العليم قابعا خلف شخصية «د. م. داود» فيروى باسمها، ويكون له حضور مهيمن طوال الخطاب السردى.

- يتيح له موقعه غير المباشر احتواء عالمه الروائى بتفاصيله

وشخصياته، لكونه يسترجع محكياً تم إنجازه على المستوى الذاتى من قبل.

– يعرض الراوى العليم فى رواية الخيال العلمى لأفكار خيالية علمية مثل محاولة تجميع الأصوات المنتشرة المتشتتة فى الكون عبر القرون، ومحاولة استعادتها مرة أخرى، ويتم كل ذلك فى تشكيل تخييلى يصنعه الراوى العليم فى خطابه المسرود الاسترجاعى الذى يخدم به القضية محور التبئير فى رواية «العنكبوت» وهى «فرض أساسه أن لا أحد ينتهى، وأن الكل يولد من جديد، ويعيش حياته مرات لا نهائية، وأنه فى كل مرة يخرج إنسان إلى الدنيا شخصية مختلفة، وكأنه إنسان جديد كل الجدة، وأنه يمكن بالوسائل العلمية أن يتفرج الإنسان على الزمن جميعه»(٧).

يتجلى الراوى العليم فى رواية العنكبوت برؤيته الشاملة للأحداث وعمل الشخصيات فى آن واحد، بالاضافة الي وظيفته الراصدة ثم الرواية ، كذلك يرى ويصف ويعبر فهو أداة فاعلة فى الحدث فى حالة المصاحبة (الرؤية مع)، أو هو أداة ساردة بعين غير حكمية فى الخطاب الشامل.

- **رواية قاهر الزمن لنهاد شريف عام ١٩٧٤:**

يقدم الراوى العليم فى هذه الرواية نمطا وشكلا جديدا من أنماط الراوى، تدور هذه الرواية حول الصحفى «كامل بهنسى» الذى يدعوه «د. حليم» إلى فيللته لكتابة مذكراته العلمية، تتمحور الفكرة العلمية فى هذه الرواية حول «تبريد الإنسان الحى لأول مرة فى تاريخه على ظهر الكرة الأرضية، ولمدد سيمكن إطالتها مستقبلا إلى مئات الأعوام، ثم إعادته مرة أخرى إلى الحياة الطبيعية دون أن تحسب من عمره فترات سباته فى قالب التجمد»(٨). هذه الفكرة المحورية التى يتم التبئير عليها هى صميم عمل الرواة على تنوع مواقعهم ورؤاهم.

- يطالعنا الراوى العليم فى رواية «قاهر الزمن» من خلال شخصية «كامل بنهسى» الذى يلازمه طوال الخطاب السردى بالإضافة إلى أنه يعلو على الشخصيات الأخرى، ويعلو صوته على ماعداه من أصوات.

ويظل الراوى العليم ضابطا لإيقاع الخطابات الأخرى، ويستوعبها جميعا، حسب اتساع الرؤية أو ضيقها.

- فها هو الراوى العليم يندفع متقنعا بشخصية «كامل

بهنسى» إلى عـالم «د. حليم» الغـامض، ومن يدخل عـالمه بغـموضـه وتجـاربه وأفكاره تسـتـولى عليـه الدهشـة وحب الاسـتطلاع، فيـتجاذبه إيمانه بالعلم وإعجابه بالدكتـور حليم وبفكره، فى الوقت الذى يوجـهـه إيمانه بالحب، والحـرية، واحـترامـه للإنسـان إلى الطريق الآخـر بعـيداً عن الدكتـور وعصره المستقبلى، لهذا لا نجد إيمانه بالمستقبل يتعدى إعجابه بالدكتور حليم»(٩). يقيم الراوى العليم المحكى من موقعه غير المباشر ومعرفته الشاملة بضمير الغائب - يدخل عالمه - تستولى عليه الدهشة - يتجاذبه إيمانه - يوجهه ايمانه)، ويعطى إضاءة للمحكى قبل الخوض فى تفاصيله، وهذا ما جعله يقبع خلف شخصية «كامل بهنسى» بالذات لحيويتها وهى حلقة من حلقات الوصل فى هذا الخطاب والخطابات الأخرى داخل المحكى. كذلك معرفته ليست آنية « استباقية شاملة متعالية على ماعداها من معارف جزئية، معرفته سابقة على إقامة المحكى ذاته.

- وليس ذلك فحسب بل يتناوب الحكى فمرة يسرد ذاتياً (بضمير المتكلم أنا)، ومرة يسرد موضوعيا بضمير الغائب (هو)، وحتى تكتمل جوانب الرؤية فى خطابه الشامل يحكى

بصوت كامل فى مرحلة حرجة من حياته بعد فشل تجارب د. حليم ونزاعه مع مساعده، وغضبه على كامل بهنسى، يقول كامل: «هاأنذا أدون السطور التالية على الضوء الباهت الذى ينير الظلال الكئيبة حولى، ضوء لمبة البترول.. وقد وهنت ذبالتها، واسود زجاجها..

– ها أنذا أدون سطورى ولا تاريخ أذكره لها ..

– فقد تعاقبت أيام طوال ثقال.. لم أميز عددها منذ ألقى بى..»(١٠).

يتحول الراوى العليم إلى راو ذاتى (ها أنذا أدون – لم أميز عددها – ألقى بى)، وهنا يتغلب صوت الشخصية التى يتقنع بها الراوى العليم . فيحكى عنها دون مباشرة الحكى صراحة، بل هو حكى بالإنابة عن شخصية كامل بهنسى وهذا هو سر التحول الداخلى للراوى العليم من الحكى الذاتى الى الموضوعى والعكس صحيح، للكشف عن جوانب الشخصية التي يتلبسها الراوى العليم، وكل ذلك يستوجب رؤية شاملة، وموقع بعيد عن المباشرة دقيقة بدقيقة، ليمكن تقييم المحكى، فالراوى أداة توصيل، وأسلوب حوار يتشكل حسب طبيعة المحكى ومتطلباته، وبذلك تتنوع الرؤى فى كل رواية.

- **رواية السيد من حقل السبانخ لصبرى موسى عام ١٩٨٧:**

تدور هذه الرواية حول الشخصية المحورية السيد هومر، الذى «يعمل فى حقل الاستنبات الضوئى، حيث ينتج مع غيره أكواما هائلة من السبانخ، ويعيش كما يقول فى الفضاء الكونى على حافة مجرتنا المسماة طريق التبانة.. تحت ناقوس زجاجى.. يحتل جزءاً من هذا الكوكب»(١١).

يتحول «السيد هومر» نتيجة لهذه الحياة الرتيبة التى يعيشها إلى ما يشبه الآلة، يحس داخله بصوت يوقظه، يدفعه إلى التمرد، ويهز كيانه بكل ما فيه، ويدعوه الى الهبوط على كوكب الأرض واستعادة حياة أهل الأرض البسيطة الفطرية، وتكثر المناقشات التى تصل فى بعض الأحيان إلى ثرثرة لا مبرر لها حول تحقيق هذه الرغبة، وفى ثنايا هذه الحوارات نستشرف بعض المناقشات حول بعض القضايا التنبؤية المستقبلية - وقت كتابة هذه الرواية - مثل قضايا : الاستنساخ - أطفال الأنابيب.. إلخ من قضايا تعيد تشكيل حياة الإنسان فى عصر العسل.

- يعتلى الراوى العليم موقعه غير المباشر فى هذه الرواية ليقدم لنا حكاية (السيد هومر) فى عصر العسل بتفاصيلها،

فـهـو أداة قـوليـة اجـتـازت الحكى الآنى، وحـولتـه إلى سـرد استـرجاعى، فبعُدَ بذلك خطوة عن مـباشرة الحكى الآنى - وهذا من اختـصـاص الراوى المصـاحب كـمـا سيـأتى - وهذا جعله يدلى بأقوال موثقة يقوم بتوجيهها كما يشاء، فيعيد إلينا الحلم الذى رآه السيد هومر مع زوجته ليالى، وينقل لنا أيضـا الحوارات الداخلية المسكوت عنها، ويتحول فى هذه الحالة إلى راو ذاتى يحكى بضـمـيـر المتكلم (أنا) ولكن يكاد يكون هذا الخطاب محدوداً فى رواية الخيال العلمى لطبيعة المادة العلمية التى لا تسمح لمثل هذه الخطابات بالظهور.

ويبـرز دور الراوى جليـاً فى نقل الخطاب البـرانى المنجـز للسيد هومر، والذى يحمل القضية محور التبئير فيقول مخاطبا مندوب النظام :

«أيهـا السـادة إنكم تقـتلون الأحـاسـيس الخـلاّقـة فى المواطنين.. إنكم تقـتلون الحـرية الشـخـصـيـة داخل فكرة الانضـبـاط.. وتعوقـون الخيـال الإنسـانى عن الانطلاق الجـامح الذى تولد فيه العبقرية الخلاقة»(١٢).

يتـبادل الراوي العليم من موقـعه غير المبـاشر الحكى منه وإليـه، بمعنى أنه يروى منه (بضـمـيـر الغـائب) عندمـا ينقـد

النظام، وإليه عندما يتحول إلى راوٍ ذاتى فى شخصية هومر عند بوحها بما لا تستطيع البوح به مباشرة، فيقوم الراوى العليم فى هذه الحالة بعمل مزدوج وحكى الـ (أنا) إلى (الآخر هو) «و«أنا» السرد أو «هو» فى الخطاب السردى أو «أنت» كضمائر هى وببساطة «ترهينات سردية» أو أصوات سردية منتجة من خلال السرد أو الخطاب، وهو يتشكل بواسطتها من خلال السرد أو الخطاب.. إنها لو شئنا تقريب المراد أكثر تمثلها بالضمير المحايد "it". وهذه الترهينات السردية كيفما كان الضمير المنتجة بواسطته والمتوجهة إليه لا تحيل إلى شىء خارجى عنها، لأن وجودها مرهن فى الفعل الكلامى المنجز... ومرهون به أيضا»[١٣]. وتتيح هذه الترهينات السردية للراوى العليم سهولة فى التنقل بين المقامات السردية دون حاجة إلى التنويه عن هذه التنقلات. وبذلك يحتوى الراوى العليم صراعات الشخصية التى يتم التبئير عليها ، وهى الشخصية المحورية التى تعانى وحدها من نظام عصر العسل، ويبرر من موقعه غير المباشر زوايا الخطاب الجوهرية مع التركيز على وجهة النظر التى يتبناها، والتى تغير خط سير الحكى.

تتنوع الرحلات وتختلف الرؤى وتتحدد وجهات النظر فى

رواية الخيال العلمى بتنوع موضوعاتها، فنجد الرحلة مرة داخل المخ البشرى كما فى رواية (العنكبوت)، ومرة داخل جسم الإنسان كما فى رواية (قاهر الزمن) و (جريمة عالم)، ثم تتوالى الرحلات بعيداً عن الأرض كما فى روايتى (السيد من حقل السبانخ) و (الكوكب الملعون).

- الكوكب الملعون لإيهاب الأزهرى عام ١٩٨٧ :

يشغل الراوى العليم موقعاً هاماً لأنه يحكى بلسان على المصرى البطل المحورى فى الرواية، والذى يقوم برحلة إلى المريخ مع رفيقيه كمال وحيد بمركب الشمس أمون، ويتم الهبوط على سطح المريخ، وعن طريق التخاطر عن بعد يعرف «على المصرى» ما يدور فى رأس غيره من أفكار زمان التفكير فيها. وقد عرف ما يدور فى رأس ملك كوكب المريخ «يو الثانى» من عزمه على غزو الكوكب الأخضر (الأرض) ليحصل على الأوكسجين ليستعيد غلاف كوكب المريخ الذى دمرته الحروب النتروجينية فينبه علماء الأرض لهذا الغزو قبل حدوثه، ويضحى بنفسه من أجل سكان كوكبه الأرض، ثم يعم الحب والود على كوكب المريخ بعد تنحى مليكهم عن عرشه.

نجد - بعد كل ما تقدم - أن الراوي العليم يجمع خيوط

هذه الرحلة الخيالية العجيبة، ويعيدها إلى المروى له المتضمن داخل المحكى، ويغلب على هذا الحكى أسلوب غير مباشر بصيغة استرجاعية باستخدام الزمان الماضى، والرؤية الشاملة التى تنوع زوايا الرؤية، وتبرز وجهة نظر الراوى العليم فى كل ما يحكى، وكذلك فان موقعه غير المباشر وغير المعلن صراحة . يتيح له أن يبوح بما لا يتاح للشخصية فى رواية الخيال العلمى البوح به، بل ويحكى بخطابات ذاتية (عند البوح) وموضعية (عند الحكى عن الشخصية محور التبئير).

ويبرز هذا التنوع فى الخطابات الحاجة الشديدة لوجود الراوى العليم للكشف عن عالم «على المصرى» وبلسانه فيقول فى رسالته إلى أهل الأرض.

- «مخلوقات ذكية سيطرت على عقولنا.. تماما كما كان يحدث لى على الأرض.. إننا لم نر أحداً.. ولكن الذى سيطر علينا يؤكد أنه فى مكان ما على المريخ.. هناك مخلوقات نتصور أنها ذكية.. ذكية جداً»(١٤).

بالنظر إلى هذا الخطاب وأمثاله داخلى المحكى نجد تنوع أساليب الحكى بغية تصويره بأساليب غير تقليدية، ولتحقيق ذلك نبحث فى بنية العمل السردى الروائى بغرض الكشف عن

العناصر المكونة لهذه البنية، ويقتضى ذلك «التمييز نظريا بين العمل السردى الروائى من حيث هو حكاية وبنية، ومن حيث هو قول أو خطاب.. والعناصر الحكائية تكون هيكل البناء أو المواد الأساسية لعملية البناء الروائى. ذلك أنه لا رواية بدون أشخاص وأفعال، لكن لابد لنا أن نرى هذه العناصر التى تطرح سؤالها عن كيفية انبنائها : فمن يرى؟ وكيف؟»(١٥).

تأتى الرؤية من داخل العمل ذاته وليس من خارجه فى رسالة على المصرى (سيطرت على عقولنا.. لم نر أحد - سيطر علينا - نتصور أنها ذكية) رؤية جمعية شاملة ثم تليها الرؤية الفردية (كما كان يحدث لى على الأرض) فالرؤية جمعية ثم فردية ثم جمعية يرسلها راوٍ عليم يرى بوضوح وشمولية - التى تعنى هذه الخطابات المتبادلة - فى ظل خطاب واحد غير مباشر فى كيفية إرساله إلى المستقبل لهذا الخطاب (أهل الأرض) ومن هنا تكتمل حلقة إرسال الخطاب واستقباله لتقيم بناء المحكى كله فى النهاية.

تستخدم كذلك أساليب لغوية فى الحكى منها لغة الحلم فى رواية (السيد من حقل السبانخ) للهروب من واقع المحكى المسرود برتابة وأسلوب علمى جاف فى بعض الأحيان، يتحول

به الحكى إلى تقارير علمية فقط، وهذه اللغة (الحلم) تكشف عن عالم «هومر» المضطرب، وهنا فى رواية (الكوكب الملعون) تستخدم لغة أخرى هى (لغة التخاطر الذهنى عن بعد) وتفيد هذه الأساليب الحكائية المتنوعة فى نقل الخطابات الفردية التى لا يقوى على نقلها سوى الراوى العليم من موقعه غير المباشر يرقب الخطاب السردى بنظرة شمولية، فيستعيده بلغة تخييلية موحية بصيغة الحكى غير المباشر، ومن هنا تبرز أهمية لغة التخاطر عندما «استطاع علىّ أن يقرأ عقل ملك المريخ كما لو كان كتاباً مفتوحاً.. اتضحت فى ذهنه الفكرة التي كانت تحاوره.. إنهم هم الذين أرسلوا أفكارهم إليه.. أرسلوا اليه ذبذبات ذهنية تقوده الى هذه الحجرة المدفونة.. وتقوده إلى إرسال سفينة غلافها من هذا المعدن.. ويفكرون فى استغلال السفينة من أجل تنفيذ فكرتهم»(١٦). يتوزع الخطاب فى مستوياته بين الخطاب الذاتى السابق (الأنا - والنحن) (سيطرت على عقولنا - يحدث لى..) والخطاب الموضوعى الـ (هو) فى هذا الخطاب (استطاع علىّ - اتضحت فى ذهنه - أرسلوا إليه..)، وبهذه الضمائر يظل حضور الراوى العليم طوال نقل هذه الخطابات باختلاف المقامات السردية التى

يعتليها بحرية دون حاجة للإعلان عن زمان تنقلاته بين هذه المقامات، وكل تلك الانتقالات تتم بسهولة من خلال موقعه غير المباشر المرهون بحاجة السرد إليه.

وتتوالى روايات الخيال العلمى فى حركة تصاعدية تستفيد من منجزات العلم فى جانب منها، وتتخطى الواقع لتتخيل عالماً مستقبلياً يستفيد من الأفكار العلمية والفرضيات العلمية التى لم يتم تجريبها بعد وقت كتابة الرواية، وهذا ما حدث فى فكرة استخدام الهندسة الوراثية فى مجالات الحياة، فماذا سيحدث لو استخدمت الهندسة الوراثية فى إنتاج البشر؟ هذا ما تجيب عنه روايتى شجرة العائلة الأفقية، وجريمة عالم.

- رواية شجرة العائلة الأفقية *لصلاح عبد الغنى* عام ١٩٩٠:

يملك الراوى العليم ناصية الحكى فى هذه الرواية لصعوبة استعادتها بالطريقة التقليدية، لأنها تدور حول فكرة علمية هى استخدام الهندسة الوراثية فى إنتاج بشر مهندسين وراثياً، ولم تكن هذه الفكرة العلمية مطروحة للبحث فى المجال العلمى قبل عام ١٩٩٧، فكان لرواية الخيال العلمى السبق فى تطبيق هذه النظريات قبل الإعلان عنها. يستعيد الراوى العليم الخطاب المنجز بينه وبين أسرة صديقه فريد، وقد لاحظ تشابهاً

كبيراً بين بعض أفراد الأسرة، مما يثير تساؤلات فى نفسه تبحث عن إجابة، فيسرد ذاتياً بأسلوب غير مباشر فى خطاب مسرود فيقول :

- «استغرقنى تفكير عميق طوال رحلة القطار : أليس عجيبا هذا التشابه الدقيق بين فريد وسمير؟ وذلك التشابه بين والد فريد وعمه أليس عجيباً؟

- ألا يبلغ العجب مداه فى تشابه والدة فريد وشقيقتها؟»(١٧).

يطرح الراوى العليم هذه التساؤلات بصورة فردية وخطاب ذاتى (استغرقنى) بمعنى التفكير العميق الفردى فى النتائج المترتبة على هذه الظاهرة الملفتة للنظر، وهو بذلك يكشف عن وجهة النظر التى يتبناها، ويبرزها برؤية شاملة فى إطار الخطاب المسرود بأسلوب غير مباشر .

ويتداخل هذا الحوار الذاتى الجوانى الحكى للراوى العليم مع الخطاب البرانى الحكى لوالد فريد، فيفصح عنه الراوى المصاحب له عند الإجابة عن هذه التساؤلات لحظة مباشرة الراوى لها من والد فريد، يسيطر الراوى العليم فى النهاية على محاور الحكى، وهو يمتلك «قدرة غير محددة لكسب

الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات، ويتعين الراوى بضمير الغـائب (هو) عند تفنيـده لعـالم الرواية، ويصـبح (مـسـرداً موضوعياً) يضفى الراوى انطباعاته ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات، ويقدم الراوى ما شاهد من أحداث ترتبط به، ويكون شاهداً عليها . وهنا يستعين الراوى بضمير المتكلم (أنا) عند عرضه لعالمه ضمن الرواية ويقدم سرداً ذاتياً»(١٨).

سـرد الراوى العليم للحكى بهذه الصـورة التبـادليـة فى الخطاب بين السرد الذاتى والموضـوعى هو من قبيل الحرية التي يتمتع بها الراوى العليم لشمولية نظرته، وموقعه غير المباشر، فيكون بينه وبين الخطاب المباشر مسافة تمكنه من التقسيم والعرض والانتقاء كما يشاء من المحكى المنجز.

بعد أن يصل الراوى العليم إلى هذا الحد من الرغبة فى الكشف عن القضية محور ومركز التبئير (إنتاج بشر مهندسين وراثياً) يتحول السرد الموضوعى إلى سرد ذاتى تعقيبا على شرح والد فريد لفكرته فيقول :

- « لم أكن أتوقع - رغم كل شىء - أن يكون استسلام الدكتور بهذه السهولة!

- لم أكن أتصور أن المظروف الذى فى يدى يحوى اعترافا

حقيقياً، وتفسيرا للظاهرة الغامضة والمخالفة لكل النظريات العلمية التي استرعت انتباهى منذ اللحظة الأولى.. وظلت تقلقنى وتشغل فكرى طوال عام كامل»(١٩).

يلخص الراوى العليم خطابه مع والد فـــريد - والذى استغرق حوالي ثلاث صفحات - فى (لم أكن أتوقع - لم أكن أتصــور - استـرعت انتباهى - ظلت تقلقنى) وهكذا يقيم الموقف من منظور شامل لعناصر البناء مجتمعه أمامه.

- ويتنوع أسلوب الراوى العليم فى التعامل مع الخطاب المسرود من رواية إلى أخرى حسب درجة تطويع المادة العلمية فى المحكى، ومن هنا تحسب أهمية تواجد الراوى العليم فى المحكى كماً وكيّفاً.

- رواية جريمة عالم لأميمة خفاجى عام ١٩٩١ :

تدور أحداث هذه الرواية حول «أشجان» بطلة الرواية التى دفعت حياتها ثمناً للتجربة، التي أجراها «د. أدهم» باستخدام الهندسة الوراثية لمحاولة رقى الحيوانات، وجعلها تفهم وتتحدث وتفكر مــثل الإنســان، فــيقــوم بدمج چين بشــرى مع چين شمبانزى، وتحمله زوجته «أشجان» فتخرج «أش أش» الكائن الجديد المشوه، التي تحمل الصفات الوراثية البشرية والشكل

الخارجي للحيوانات (الشمبانزى) فهى «غريبة عن الحيوانات بعيدة عن البشر، وجهها وجه طفلة جميلة، تخرج أنوثتها من خلال شعر كثيف يغطى جسدها كله، وكأنها مغطاة برداء حريرى طبيعى، أظافرها تشبه سنوسى، وساقيه ويديه وكفه العريض»(٢٠).

فهاهو تحذير جديد تطبيقى تقدمه رواية الخيال العلمى من خلال تجسيد نتائج التجارب العلمية دون حساب دقيق لأهميتها والغرض منها منذ البداية، وهذه النتيجة قبل النعجة دوللى عام ١٩٩٧، وتقدم هذه الرواية تأكيداً على وظيفة رواية الخيال العلمى، التي لا ينضب معينها، فهي تقدم الجديد المستقبلى تخييليا لتقربه من عقول البشر لمشاركتهم فى إمكانية تخيله فى الواقع، ولذلك يقرب الراوى العليم ويحكى عن هذه الفكرة العلمية، أو الفرضية العلمية التى تم تجريبها تخييلياً فى هذه الرواية.

يحكى الراوى العليم بقدرة فائقة عن حكاية (أش أش) منذ أن كانت خيالا إلى أن أصبحت حقيقة فى إطار الخطاب التخييلى الشامل.

- لا يحتاج الراوى العليم فى نقل هذه التجربة العلمية

الدقيقة إلى نمط واحد يثبت عليه، ولا أسلوب سردى واحد، بل ينتقل بين السرد الذاتى والموضوعى فى آن واحد ليؤطر المحكى بنظرته الشمولية، من موقعه غير المباشر المناسب لمثل هذه التحركات التبادلية دون حاجة منه لمباشرة الحكى.

وتتسع رؤية الراوى العليم لتستوعب العالم الروائى، ثم ينقله إلى المروى له، ويتخلى الراوى العليم عن موقعه - مؤقتا - ليتيح الراوى السارد أن يقدم ما يشبه التقارير السردية والوصفية التى تدور فى إطار المحكى ولا تنفصل عنه، ورغم ذلك يظل للراوى العليم الحضور الدائم فى رواية جريمة عالم، فيحكى بلسان «د. أدهم» فيقول:

- « هل ستنجح تجربتى ويخرج هذا الكائن يخطو ويزهو.. كائن يجيد اللعبتين لعبة الحياة والغابة.

- بحزم : لا يجب التأنى فى تنفيذ النظرية.. وكفى ما ضاع من وقت.. يجب أن يخرج إلى الحياة الكائن الجديد.

- ويفخر كائن من صنعى أنا وحدى»[٢١].

- يدير الراوى العليم هذا الحوار الجوانى الذاتى مع نفسه، فيسأل ويرد على نفسه (هل ستنجح تجربتى؟) ويجيب (بحزم: لا يجب التأنى) وهكذا يستعيد الراوى العليم هذا الخطاب

المنجز بعد حذف أدوات الاستفهام، ليبئر به درجة عن مستوى المباشرة، فيمكنه التصرف فيه بسهولة ويسر من حيث الحذف أو الزيادة. والحكاية «بضمير المتكلم.. هى ثمرة اختيار جمالى واعٍ، وليست علامة مباشرة على البوح»[٢٢]. بل هو استرجاع أمين للخطاب المسرود، وخاصة إذا كان صامتا، وعند نقله للحوار الصامت الذى دار بين الشمبانزى سنوسى و (أش أش) الكائن الجديد، فيقول لها بلغة الحيوانات التى لا يفهمها سواهما، فيتهامسان ويتناغيان فيقول لها :

«مالك تبدين شاحبة؟ سأحضر لكى اصبعين من الموز فيبدو أنك لم تتناولي طعاما هنا.

– تقول وقد كسا وجهها الحزن: ليس لدى أى شهية للطعام، لقد أعد لى صاحبكم مائدة غريبة من المأكولات.

– ....

– ترقرقت عيناها بالدموع متسائلة: لماذا يحرمنى منكم؟»[٢٣].

يضطلع الراوي العليم بهذا الحوار المغلق على نفسه، فهو رأى وعاصر وأصبح قادراً على استعادة جزئيات المحكى دون تدخل من أحد لانتقاء عناصره، فهو يحكى موضوعياً (مالك

تبدين؟) ثم ذاتياً (سأحضر لك) ثم (تتلفت - تترجم - ترقرقت عيناها) وهكذا يتناوب الراوى العليم بنفسه استخدام هذه الضمائر فى هذا الحوار المغلق بلغة الحيوانات (يتهامسان - لا يفهمها سواهما).

وليس هذا الحوار المغلق الوحيد الخاص بالراوى العليم، بل أيضاً عند التبئير على القضايا المهمة التى يناقشها الراوى العليم بلسان د. أدهم فيقول: «أتراها أنثى فى شكل قرد؟

- مستحيل أن تكون أنثى فى شكل قرد.. إنه أراد قرداً بعقل بمخ.

- قرد يفكر، حيوان يبدع، ويتأمل ويعبر عن ذاته..

- أتراه عكس الجينات؟ وعملية القص واللصق التى أجراها! أأخطأ فيها؟؟

- مؤكد أنه أخطأ.. معنى ذلك أنها ستصبح إنساناً فى شكل قرد!

- كيف حدث ذلك؟ هل هذا عقاب قدرى يمثل قصور الإنسان وعجزه عن الخلق؟

- ولكن ماذا يفعل إذا ثبت أنها إنسان وليست حيوانا؟

- سيصبح هو الجانى!. وماذا سيكون مصيرها؟..»(٢٤).

يحتوى الراوى العليم المحكى، ويجمع الحوارات الفردية الجوانية التى لا يمكن البوح بها فى روايات الخيال العلمى، لأنها حوارات تسبق التجريب فى رواية الخيال العلمى، وهى فى نفس الوقت تكشف عن قضايا ملغَّزةْ فى المحكى لا يستطيع إلا الراوى العليم الاضطلاع بها من موقعه غير المباشر، لاختفائه بين ثنايا الأصوات الفردية التى يتمثلها فى المحكى.

- **خلاصة القول :**

الراوى العليم له حضور دائم فى الخطاب السردى فهو : يروى، يعلق، يوضح، يكشف عن أسرار المحكى بصوته (أنا) أو بصوت ثنائى يتحول فيه الراوى العليم إلى مروىٍّ له، يصنع الحوار بنفسه ولنفسه، وبذلك يصبح المسئول الوحيد الشامل عن الخطاب المسرود.

ويلعب موقع الراوى - محور هذه الدراسة - دوراً مهما فى صنع الخطابات التى يرويها الراوى العليم، وتأتى أهمية الموقع الذى يعتليه الراوى فى أنه يوجه الخطابات، ويساعد على انتقائها إذا كان موقع الراوى العليم غير مباشر، فيتيح له رؤية شاملة، ويستتبع ذلك تحديد نوعية الراوى - منذ البداية -

الذى يعتلى هذا الموقع غير المباشر، أو المباشر الذى يعتليه الراوى المصاحب كما سنرى فى الدراسة التالية المكملة لهذا الجزء الأول.

٢ - موقع الراوى المباشر :

يحتل الراوى المصاحب هذا الموقع باستخدامه الأسلوب الحُرُّ المباشر، لتبوح الشخصيات بنفسها عما تريد قوله، دون تدخل الراوى العليم بالتقديم أو الحكى عنها كوسيط ناقل للخطاب المسرود.

يستطيع الراوى المصاحب من خلال موقعه المباشر أن يعيش زمان الحكى دقيقة بدقيقة معايشة آنيّة، تسمح بالحكى المباشر بضمير المتكلم أو المخاطب فى روايات الخيال العلمى.

- يصاحب الراوي الشخصية تلو الأخرى، وعند مباشرته لهذه المصاحبة تصبح رؤيته جزئية وليدة زمان العلم بها، وأثناء مشاركة الراوى المصاحب للشخصية المبأر عليها (فى التبئير الداخلى) - كما يقول جينيت - يتلبسها فى حالة اقترابه منها قرباً شديداً، يصبح فى مكانها، ويحل محلها، فيصبح زمان الحكى هو عينه زمان الشخصية، وهذا الزمان هو زمان مشاركة الراوى الشخصية فى صنع الخطاب المعروض.

- يتيح هذا الموقع المباشر للراوى المصاحب التنقل بسهولة والتحرك فى ثنايا المحكى بجلاء ووضوح دون استتار - كما فى موقع الراوى العليم غير المباشر - كما يصاحب الشخصيات بترتيب ظهورها فى المحكى.

- **رواية العنكبوت :**

يصاحب الراوى «د. م. داود»، فيباشر الشخصية، ويلتحم معها، ويروى بصوتها، فيأتى خطابه معروضاً بأسلوب حر مباشر، بضمير المتكلم (أنا) فيعرفنا بنفسه قائلا: «أنا الدكتور م. داود دكتوراه فى جراحة المخ والأعصاب من جامعة برلين.

- أخطو الآن نحو الستين من عمرى.. تجاعيد.. وعظام بارزة.. وأنامل معروقة.. وشعر أشيب.. وأجفان وارمة»[٢٥].

- يُعرفنا الراوى المصاحب بهيئة «د. م. داود» أولاً ثم يقوم بالتبئير الداخلى على حوار الشخصية المصاحب لها، وبذلك تحل الرؤية الجزئية محل الرؤية الكلية السابقة، فيستخدم ضمير المتكلم (أنا) دلالة على مباشرته هنا للخطاب فيقول : «أنا عندى أكسير من يأخذه يعيش مليون سنة.

- يعيش الماضى الذى مات.. ويقلب صفحات كتاب الدنيا كله..

- إن المخ شيء عجيب.. إن المخ عالم كبير.. أرشيف.. فهرس.. مرجع كامل.. كل يوم من أيام التاريخ مكتوب به ورقة فى مخك من الأزل من منشأ الحياة..

- كل يوم تدون ورقة بورثة.

- هل تريد أن تقلب كل أوراقك؟ هل تريد أن تعيش تاريخ كل الأزمان؟»[٢٦]. يطرح الراوي المصاحب هذه التساؤلات تباعاً، ثم يدعونا إلى أن نتبعه فى خطابه القادم. وفى هذه الحالة تكون «رؤية الشخصية والراوى متساويتان أو متطابقتان، كما أن هذه النوعية من الشخصيات الروائية تروى الحدث من (الداخل) من داخل دائرة الحدث نفسه، فهى إذن شاهدة على صدق المتن الحكائى، وتتحمل قدراً من المسئولية فيما تحكى عنه وتقصُ أحداثه. فالرواية إذن عالم مغلق من الداخل على شخصياته الرئيسية، والراوى هنا ليس راويا مراقبا من الخارج.. وإنما الرواة هم أنفسهم المسيرون لحركة الحدث والفاعلون لعملية السرد»[٢٧].

وبناء عليه يقوم الراوى المصاحب بالتعريف بالشخصية، ونقل حوارها أولاً، ثم يعيش أحداث تجربتها المثيرة ثانياً، والتى أجراها «د. م. داود» على نفسه باستخدام أكسير يعيد

للذاكرة حيوات سابقة فى دقائق معدودة بعد الحقن بها، فيصف إحساسه:

«مع حركة السائل فى الدم كنت أحس بشىء كالنضارة.

- انتعاش غامض مثل ارتجاف الأوراق الخضراء فى ندى الربيع..

- يقظة.. انتفاضة.. نشوة.. عنفوان.. تفتح مثل تفتح البراعم..

- إحساس غريب طازج.. صبوة نحو كل شىء»(٢٨).

يظل للراوى المصاحب حضور دائم فى الحكى مع تقدمه فى خطاب «د. م. داود» إلى عالمه المخيف، ففيه «فزع أقرب إلى تبخر الذهن وتطاير العقل..

- سماء حمراء غبراء تلف كل شىء فى غبرتها..

- أرض تختلط ملامحها فى ظلال أبحر عديدة وجبال ووديان..

- مدن عتيقة.. وشوارع مبلطة وحوار مسقوفة.. وناس فى ملابس تاريخية..

- فى هذا العالم الغريب لا أحد ينتهى.. الكل يولد من جديد ويعيش حياته مرات لا نهائية..

– عشت مئات السنين من خلال هذه النصف ساعة.. عشت كل هذه الأحداث التى تملأ مجلدات»[٢٩].

صحبنا الراوى من بداية حركة الأحداث وتصاعدها حتى زمان النهاية الذى توقفت عنده الأحداث.

- رواية قاهر الزمن :

يصحبنا الراوى فى هذه الرواية فى رحلة داخل الجسم البشرى، يجسد الفكرة العلمية فى الخطاب المعروض، بمعنى جعلها فى حوار مباشر حر صريح، فيكون موقع الراوى المباشر مهما لنقل هذه الخطابات الحية الناطقة.

– يصاحب الراوى «د. حليم» فى أثناء محاولته إجراء تجربة تبريد الجسم البشرى، يصاحبه فى حواراته المتعددة المتكررة مع «كامل بهنسى» الصحفى الذى يسجل له مذكراته، كذلك يصاحبه أثناء حواره مع حبيبته «زين»، وهكذا مع باقى الشخصيات، ولكل خطاب من هذه الخطابات أسلوب لغوى خاص به، يرتبط بدرجة قرب الشخصية من الراوى أو بعده عنه.

– لا يثبت الراوى المصاحب فى مكان محدد لحاجة الخطاب السردى لمثل هذه التنقلات، والتنوع فى الحركة للاستجابة

لمتغيرات المحكى التي يواجهها.

يعرض الراوي المصاحب لـ «د. حليم» حواره مع «كامل بهنسى» فيقول: «سوف تقسم عمرك على فترات معينة من الزمن، فيبرد جسدك خمسين عاما، ثم ترجع لحياتك الطبيعية لمدة عامين تسجل فيهما تاريخك.. تعود بعدها إلى تبريد جسدك مرة ثانية لمدة خمسين عاما أخرى. ثم عامين.. ثم خمسين عاما.. وهكذا.. على شريطة أن تُلْمَ فى مبدأ كل استيقاظ لك - وفى عرض سريع موجز بواسطة أفلام التسجيل - بكافة ما دار من أحداث خلال فترة سباتك السابقة لتقوم بنفسك بمطابقة ذلك على ما ستراه وتلمسه لدى استيقاظك بعد الخمسين عاماً من التبريد»(٣٠).

يقدم لنا الراوي المصاحب هذا الخطاب صريحاً، يطرح فيه الفكرة العلمية التى يتم التبئير عليها داخل المحكى - ليستوعبها الموجه إليه هذا الخطاب، ويظل من موقعه المباشر يتتبع خطاب كل شخصية جديدة تدخل الخطاب السردى. وليس ذلك فحسب بل يقوم بعرض الفكرة العلمية، ثم يعايش تجريبها، ويتخطى بنا مراحل التجريب التخييلى ليصل بنا إلى النتائج فيقول مصاحبا «د. حليم»: «الأطفال المبردون سوف

يكونون تحت الطلب فى أجـهزة التبـريد، ومن هنا سـتـهبط حرارة تعلق الأم بوليدها.. والأخوة قد يفترقون كل فى عصر مغاير لعصر أخيه.. فلا تعود حينئذ لكلمة الأخوة معنى لديهم.. نفس الأسرة الواحدة ستفكك وينتشر أفرادها لاعبر مسافات، ولكن عبر أزمنة بعيدة مترامية»(٣١).

يعرض الراوى المصاحب للدكتور حليم، لرؤية مستقبلية (سوف يكونون - ستهبط - ستتفكك) .. وهكذا تتعدد الانتقالات المستقبلية فى خطابه المعروض بزمان المضارع، بعيداً عن الزمان الاسترجاعى السابق للراوى العليم.

ويأتى حضوره فى مستوى ثان من خلال الخطاب العاطفى الدائر بين «كامل بهنسى» وحبيبته «زين»، فيكون حضوره حضوراً حقيقياً فى نقل جوانب الحكى الآتى، فهو عنصر فعال فى صنع جزء من الخطاب الشامل.

- رواية السيد من حقل السبانخ:

يصاحب الراوي الشخصيات فى حوارها مع السيد «هومر» بطل الرواية، وتدور معظم هذه الحوارات أو الخطابات المعروضة فى إطار علمى خالص، يفتقد إلى روح الإنسان المرهفة التى يتمتع بها السيد «هومر»، فينتقل الراوى المصاحب

حواراً مباشراً بين مندوب الصحة والسيد هومر يعرض فيه لمقومات ومزايا عصر العسل فيقول: «إننا أيها السيد إنما نجتمع بك اليوم لصالحك.. إننا فقط نريد أن نعرف ذلك الخلل الذى أصاب جهازك النفسى، وجعلك تتصرف بهذه الطريقة غير المنتظمة، لنعالجه ونعالجك..

– لم يتمالك السيد هومر نفسه وانبرى يقول غاضباً:

– أيتها اللجنة الموقرة.. ليس هناك خلل أو مرض.. كل ما هنالك أننى تصرفت بطريقة عفوية.. على سجيتى.. أليس من حقى أن أتصرف مرة بطريقة عفوية.. على سجيتى؟»(٣٢).

يركز الراوى المصاحب للسيد «هومر» فى حواره مع النظام على حاجة الإنسان المعاصر إلى الاستقرار النفسى والجسدى معاً دون حاجة لسيادة أحدهما على الآخر فى ظل الحياة المتقدمة، التي تفقد الإنسان – فى المقابل – جوهره النفسى. يختار الراوى المصاحب خطابه وهو واع به، فيقدم وجهة نظره الجزئية من خلال علاقة المصاحبة، فيعرض لجوانب السلب والإيجاب فى قضية حرية الإنسان فى عصر العسل.

ويحقق الراوى المصاحب هذه المعادلة الصعبة فى عرضه للحوارات المتنوعة من خلال موقعه المباشر، الذى يجعله أكثر

قربا من الشخصيات، يرى بنفسه بوضوح أدق التفاصيل للخطاب المعروض، فيكون أقدر أنواع الرواة على طرح القضية ومناقشتها، وخاصة إذا كانت هذه القضايا حيوية مثل (أطفال الأنابيب - الاستنساخ.. وغيرها)، ومع كثرة الانتقالات القولية تتحدد معالم الرؤية - ومع كل ما تقدم ينتقى الراوي المصاحب زاوية الرؤية التي يتبناها ليجمع شتات الخطاب المعروض فى خطاب «يروف» المعارض للنظام يقول :

«إنه فى الحقيقة ليس أدعى إلى انقباض الصدر، والشعور بالسلبية من عالم يجد الإنسان نفسه فيه مكرراً فى أعداد لا نهاية لها..

- ويرى صورته فى كل شيء يلتقى به، ويعرف أنه يفكر بنفس تفكيره، ويتصرف بنفس الطريقة التي يتصرف هو بها»(٣٣).

يبرز الراوى المصاحب مواقف الشخصية التى صاحبها فى خطابها (ليس أدعى إلى انقباض الصدر - أن يجد الإنسان نفسه مكرراً)، كذلك يبرز وجهة نظره الجزئية من خلالها، وهكذا يصبح «الإنسان المتكلم فى الرواية هو دائماً صاحب أيديولوجيا بقدرٍ أو بآخر، وكلمته هي دائما قول أيديولوجى،

واللغة الخاصة فى الرواية تحمل دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم، تدعى قيمة اجتماعية. وتصبح موضوع تصوير فى الرواية»[٣٤].

يتيح الراوي المصاحب للكلمة التى تحمل أيديولوجيا خاصة أن تظهر من خلال بوح الشخصية المصاحب لها فى حوارها مع غيرها من الشخصيات بأسلوب حر مباشر بحضور الراوى الصريح، ومن هنا يتضح الفرق بين : «من هى الشخصية التى تتحكم وجهة نظرها فى المنظور السردى؟ ومن هو السارد؟ أو لنقل من يرى ؟ ومن يتحدث؟»[٣٥]. وبذلك يمكننا التفرقة بين موقع الراوى المصاحب المباشر، وموقع الراوى العليم غير المباشر، ويتحكم فى تحديد هذه المواقع وجهة النظر التى يتبناها كل منهما.

- رواية الكوكب الملعون :

يعرض الراوي المصاحب فى هذه الرواية الحوارات المتبادلة بين «علىٰ المصرى» ورفيقيه، و «على المصرى» وسكان كوكب المريخ، وكلها حوارات خارجية مباشرة برانية الحكى بزمان مضارع آتى له أهميته - على الرغم من قلة هذه الحوارات فى الرواية - لتغلب حكى الراوى العليم عن رحلة «على المصرى»

ورفيقيه إلى المريخ، ولصعوبة تمثل مثل هذه الحوارات:

– ينقل الراوى المصاحب مخاوف «على المصرى، فيقول عن سكان المريخ محذراً أهل الأرض: «هم يعيشون حياة صناعية فى قلب المريخ.. ملك المريخ لديه خطة لإرسال سحابة سامة تقتل أهل الأرض جميعاً.. سأنطلق بالسفينة بعيداً عن الكوكب حتى لا يستخدموها فى إرسال سحابتهم السامة»(٣٦).

ينطلق الراوى المصاحب من موقعه المباشر ورؤيته الجزئية من معايشته للأحداث الآنية، فهو لا يسترجع محكياً، بل هو يقدم حواراً برانياً من طرف واحد إلى أهل الأرض، يقترب فيه من الشخصية اقتراباً شديدا فيصبح هو هى، ويمتزج بموقعها، ويشاركها صنع الأحداث، يسمع بأذنها، يفكر بتفكيرها. ومن هنا تتكامل الرؤى فى رواية الخيال العلمى، وتتضافر لتقديم مادة روائية خصبة، وفى «حقيقة الأمر أن النص الروائى مهما كان أحاديا فى هيمنة نمط ما من الرؤى، فإن رؤى أخرى لابد أن تتسلل إليه، من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة فى رؤاها وأفكارها، أو من خلال اختفاء رؤية المؤلف الفكرية التى قد تتعارض مع بعض الشخصيات بقصد إدانتها وتعرية أفكارها.. إن التعددية قائمة

ى النص بصورة أو بأخرى، إذ لا يكاد يكون ثمة نص صاف لا يحتمل التعددية»(٣٧).

وهذه التعددية القولية هي مجال عمل الراوي المصاحب، فهو يكاد يجمع شتات هذه الأقوال المتفقة والمتعارضة فى خطاب واحد معروض، يكشف عن جزئيات الرؤية، بل تدعو هذه التعددية الراوي المصاحب أن لا يثبت فى موقعه لملاحقة التغير، ولمباشرة أقوال الشخصيات التى يصاحبها، فهو يواجه الشخصية من خلال موقعه المباشر، تُزال الحواجز بينه وبين ما يروى ومن يروى معه.

- رواية شجرة العائلة الافقية :

يصاحب الراوى أسرة فريد بطل الرواية. ونظراً لصعوبة تمثل فكرة الهندسة الوراثية فى الخطاب الروائى، لذلك يقوم الراوي المصاحب بهذا الدور فى رواية الخيال العلمى، فيضيف رافداً جديداً من روافد الرواية العربية، وبذلك تقدم رؤى جديدة يمكنها أن تشكل عملاً روائياً خصباً، متنوع الأصوات والخطابات والشخوص، كذلك تقدم هذه الروايات نوعان من تخيل ما لا يمكن تخيله من قبل بلسان الراوي المصاحب وحواراته الخارجية. يقدم الخطاب المعروض فى هذه الرواية

وظيفة تفسيرية يضطلع بها الراوى المصاحب للشخصية، فيصاحب والد فريد فى حواره مع الراوى العليم فيقول:

- «كان الدافع فى البداية علمياً، فقد أردت أن تستمر أبحاثى لمتابعة الأجيال المتعاقبة من الكائنات الهندسية. ومن هنا اصطنعت ضرورة وجود شخص لديه المعرفة والرغبة والمثابرة ليقوم بتلك المتابعة أى باختصار أن أظل أنا وصورتى الحية على قيد الحياة»(٣٨).

يعايش الراوى المصاحب حركة الأحداث منذ البداية (أردت أن تستمر أبحاثى - اصطنعت - يقوم بالمتابعة)، ويعرض الراوى المصاحب من موقعه المباشر لجزء من الخطاب، ويتابع تطوره عن المضى إلى الحضور الجلى (أظل أنا وصورتى).

وهكذا يوجز لنا خلاصة تجربة الشخصية، ومعاناتها فى لحظات الكشف العميقة، والتى فيها مركز ثقل المحكى كله.

رواية جريمة عالم:

يصاحب الراوي «د. أدهم» بطل الرواية فى حواره مع «أشجان» زوجته، ثم حواره مع «إش إش» ذلك الكائن العجيب المشوه، أنثى معذبة لا هي إنسان ولا هى حيوان. فيقوم الراوى المصاحب بعرض أهم حوارين فى الخطاب السردى كله

من وجهة نظر الدراسة، أولهما حوار د. أدهم مع زوجته أشجان قبل إجراء التجربة عليها:

- «تقول أشجان بحدة: ماذا تريد أن تكون بعد ما أذهلت العالم بدراستك حول التحكم فى شكل الإنسان. لم يكفك هذا النجاح؟

- هو الطمع الذى يتحلى به الإنسان ومازلت تطلب المزيد .

- نجاحى فى تخليق هذا الكائن الذى ظللت أعمل من أجله طوال حياتى..

- تريد أن تصبح إلهاً! هل تظن أنك قادر على خلق جناح بعوضة لتخلق كائناً؟

- قلت بتركيز وثقة: قلت بتخليق . ولم أقل خلق.. لأن الخلق ابتكار أما التخليق فهو تقليد، ولكى أقوم بالتقليد أو التشكيل لابد أن أتعمق فى نظام الكون»[٣٩].

يقوم الراوى المصاحب بدور الراوي والمروى له فى آن واحد فى ظل الحوار المتبادل بينهما بضمير المخاطب (ماذا تريد أن تكون؟) ثم يغير موقعه ويتحول إلى مخاطب فيصحب «د. أدهم» (قلت بتركيز وثقة) وسرعان ما يعود إلى موقع المخاطب، وهكذا حتى يكشف عن جوانب الرؤية الجزئية شيئاً

فشيئاً دون ذكر الأفعال التقليدية فى القول (قالت له، وقال لها). بل هو حوار مستمر دون إظهار الانتقالات الفردية الخطابية فى الحوار.

وهكذا تتراكم الحوارات، ويمثل هذا الحوار درجة من درجات جلاء الراوى المصاحب من موقعه المباشر القريب من الشخصيات.

ثم يأتى حوار إنسانى آخر يبلور كل الحوارات السابقة ويختزلها بحدة وعنف يحملان كل عذابات (إش إش) الكائن الجديد المشوه، الذى يفجر حقائق مفزعة لا يمكن سردها بأسلوب غير مباشر، ولذلك يصبح الحوار صريحاً مباشرا بديعاً معروضاً بين «د. أدهم» و (إش إش) يقول لها :

- «لقد صنعتك من أجل..

- تقاطعه وهى تقترب منه وتتحسسه :

- أجل فأنت صنعتنى ولكن قل لى بحق السماء.. من صنعك أنت؟

- من خلقك فى هذه الصورة فأحسن خلقك؟

- إنى أريد معرفته عله يحسن صورتى، لقد جعلك فى أحسن تقويم.. وجعلتنى فى أسوئه، إننى أتمنى أن أكون فى

هيئة أمى الحسناء لأعيش بين البشر الكائنات الراقية.. ما أبشعك.. لقد أفسدت حياتى.. دعنى أبحث عن خالق آخر.. أرحم منك»[٤٠].

يبرز الراوى المصاحب هذا الحوار الصريح القوى للشخصيتين معاً فى زمان النطق به (تقاطعه - تقترب منه - تتحسسه - أريد أن يحسن صورتى - أتمنى أن أكون - دعنى أبحث) فهاهى الأفعال الحركية تتوالى تصاعدياً، ويقوم الراوي المصاحب بنقلها وتقديمها مباشرة، ويتبادل موقعه المباشر مع الراوى العليم فى موقعه غير المباشر فى سبيل إكمال المحكى، كذلك لإقامة عناصر بناء الخطاب الروائى، وهنا تصبح الرواية «من خلال وجهات النظر المتعددة مثل «جوقة» يعزف كل فرد منها بآلة خاصة تعادل النفوذ الفنى فى عرض وجهات النظر، بحيث تعكس الرواية بانوراما شاملة لموقف إنسانى مركب ومتنوع الاتجاهات، لأن تعدد الأصوات الراوية يفترض كثرة فى الأصوات الكاملة القيمة فى عمل أدبى واحد»[٤١].

- **خلاصة القول :**

الراوى المصاحب له حضور ملازم للقول فى الخطاب

السردى، فهو: يعايش الأحداث دقيقة بدقيقة، ينقل الحوارات الخارجية دون وسائط، ويلعب موقع الراوى المصاحب فى هذه الدراسة دوراً مهما فى مباشرة الحكى زمان حدوثه، فموقع الراوى المصاحب مباشر، يتيح له رؤية جزئية بتفاصيل كثيرة لقربه الشديد من الشخصيات، أما إذا بَعُد عنها وكانت بينه وبينهم مسافة يصبح راويا عليما كما سبق القول .

وتخلص الدراسة إلى : غلبة خطاب الراوى العليم من موقعه غير المباشر على خطاب الراوى المصاحب من موقعه المباشر، ويظل السارد فى موقع محايد بين الراوى العليم والراوى المصاحب، فيقدم تقارير سردية وصفية أو استباقية قبل حكى الراوى العليم، وقبل قول الراوى المصاحب، فهو حلقة من حلقات إكمال الخطاب السردى غير محدد الموقع، يسرد ما مضى من أحداث لربط السابق باللاحق، وليست له رؤية محددة، لأنه يقف محايداً لا يتدخل فى المحكى بأى صورة من الصور.

– وفى الختام تُقيم الدراسة روايات الخيال العلمى فى الأدب المصرى المعاصر من حيث موقع الراوى بالرغم من عدم تناولها فى هذه الدراسة لكثرتها:

اسم الرواية	عدد الوحدات	موقع الراوى العليم غير المباشر	موقع الراوى المصاحب المباشر	موقع السارد المحايد
العنكبوت	احدى عشرة وحدة	سبع وحدات من الوحدة الأولى الى السابعة	أربع وحدات من الوحدة الثامنة الى الحادية عشر	يكاد يكون وجوده ضعيفا فى المحكى
رجل تحت الصفر	خمس وحدات	الوحدات: الأولى، الثالثة، الرابعة الخامسة	الوحدة الثانية + جزء من الوحدة الخامسة	تكمل الوحدات
لست وحدك	ثلاث وعشرون وحدة	الوحدات من الى الأولى الي الثالثة عشرة	الوحدات العشر الأخيرة	فى ثنايا الوحدات
قاهر الزمن	أربع وحدات كبار	الوحدتان الثانية والثالثة	الوحدتان الثانية والثالثة مناصفة مع الراوى العليم	الوحدتان الأولى والرابعة
سكان العالم الثانى	أربع وحدات كبار	الوحدتان الأولى والرابعة	الوحدتان الثانية والثالثة	فى ثنايا الوحدات
السيد من حقل السبانخ	تسع وحدات	يتكامل الخطابان غير المباشر مع المباشر	يتكامل الخطابان المباشر مع غير المباشر	فى ثنايا الوحدات

اسم الرواية	عدد الوحدات	موقع الراوى العليم غير المباشر	موقع الراوى المصاحب المباشر	موقع السارد المحايد
الكوكب الملعون	ست عشرة وحدة	يغلب عليها خطاب الراوى العليم	يتناثر بين الوحدات ولا يحتل وحدة باكملها	فى ثنايا الوحدات
الشىء	سبع وحدات	الوحدات :الأولى، الثانية،الرابعة، الخامسة،السادسة والسابعة مناصفة مع الراوى المصاحب	الوحدات الثالثة والسادسة والسابعة	فى ثنايا الوحدات
شجرة العائلة الأفقية	تسع وحدات	خمس وحدات من الوحدة الأولى الى السادسة	ثلاث وحدات من السابعة الي التاسعة	فى بداية ونهاية الخطاب
جريمة عالم	عشر وحدات	خمس وحدات من الوحدة الأولى الى الرابعة + السادسة	خمس وحدات من الوحدة الخامسة + من السابعة الي العاشرة	لا يوجد سارد
بين النجوم	خمس عشرة وحدة	الوحدات العشرة الأولى	الوحدات الخمسة الأخيرة	لا يوجد سارد

نخلص من الجدول السابق إلى أن موقع الراوى هو الذى يحدد وجهة النظر، والرؤية، كذلك يحدد نوع الراوى اللازم للموقع غير المباشر أو المباشر، بالإضافة إلى أن رواية الخيال

العلمى مادتها علمية تحتاج إلى نوع خاص من التعامل لتميزها، لذلك يصبح وجود الراوى العليم فى الخطاب السردى أساسياً ثم يليه الراوى المصاحب، وبهما تكتمل الرؤية، ويصبح السارد حلقة من حلقات وصل الخطاب. ويصبح تحديد موقع الراوى من خلال مباشرته للحكى بدون وسائط، أو عدم مباشرته - مهماً جداً فى توجيه الخطاب السردى.

وبعد فهذه حلقة من حلقات دراسة رواية الخيال العلمى فى الأدب المصرى المعاصر.

والحمد لله رب العالمين

الهوامش

١ - جيرار جينيت : خطاب الحكاية «بحث فى المنهج» ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى. ط ثانية - المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومى للترجمة)، القاهرة ١٩٩٧، ص ١٩٨.

٢ - طه وادى : الرواية السياسية، ط - دار النشر للجامعات، ١٩٩٧، ص١٤٦.

٣ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى (الزمن - السرد - التبئير) ط أولى الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص ٢٩٩.

٤ - يمنى العيد : الراوى: الموقع والشكل (بحث في السرد). ط أولى - مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦، ص ٦٨، ٨٢، ٨٣.

٥ - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائى، ص ٣٨٤.

٦ - مصطفى محمود: العنكبوت. ط المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٦٥، ص٤٠، ٤١.

٧ - يوسف الشارونى : القصة تطوراً وتمرداً (كتابات نقدية) ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس ١٩٩٥، ص ٢١٢.

٨ - نهاد شريف : قاهر الزمن. ط . دار الهلال، القاهرة ١٩٧٤، ص١٨٠ . ١٨١.

٩ - عصام بهى : رواية الخيال العلمى ورؤى المستقبل (مجلة فصول، المجلد الثانى، العدد الثانى، ط الهيئة العامة للكتاب، مارس ١٩٨٢، ص ٦٣.

١٠ - نهاد شريف : قاهر الزمن، ص ١٧١.

١١ - صبرى موسى: السيد من حقل السبانخ. ط. أولى - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ١١٨.

١٢ - السيد من حقل السبانخ: ص ٤٠.

١٣ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، ص ٣٨٣.

١٤ - ايهاب الأزهرى: الكوكب الملعون. ط الزهراء، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٤٨.

١٥ - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى. ط. أولى - الفارابى. بيروت: لبنان. ١٩٩٠. ص ٢٧، ٦٨.

١٦ - إيهاب الأزهرى : الكوكب الملعون: ص ٨٥.

١٧ - صلاح عبد الغنى : شجرة العائلة الأفقية. ط. أولى شركة الأمل، القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٣.

١٨ - عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى (مقاربات نقدية فى التناص) والرؤى

والدلالة. ط. أولى – المركز الثقافى العربى، ١٩٩٠، ص ١١٩.
١٩ – صلاح عبد الغنى : شجرة العائلة الأفقية، ص ٦٥.
٢٠ – أميمة خفاجى: جريمة عالم. ط. ألمانيا، ١٩٩١، ص ١٢٢.
٢١ – أميمة خفاجى : جريمة عالم: ص ٥٥.
٢٢ – جيرار جينيت: خطاب الحكاية: ص ٢٥٧.
٢٣ – جريمة عالم : ص ١٣٢ ، ١٣٣.
٢٤ – جريمة عالم : ص ١٤١.
٢٥ – مصطفى محمود : العنكبوت: ص ٣.
٢٦ – مصطفى محمود : العنكبوت: ص ٨٦.
٢٧ – طه وادى : الرواية السياسية: ص ١٥٨.
٢٨ – العنكبوت : ص ٩٣.
٢٩ – العنكبوت : ص ٩٤.
٣٠ – نهاد شريف : قاهر الزمن : ص ١٢٨.
٣١ – قاهر الزمن : ص ١٣٤.
٣٢ – صبرى موسى : السيد من حقل السبانخ: ص ٣٩.
٣٣ – السيد من حقل السبانخ: ص ١٦٧، ١٦٨.
٣٤ – ميخائيل باختين: الكلمة فى الرواية، ترجمة: يوسف حلاق. ط . منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٨٨، ص ١١٠.
٣٥ – جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجه النظر الى التبئير، ترجمة: ناجى مصطفى. ط. أولى – الدار البيضاء ١٩٨٩، ص ١١٢.
٣٦ – إيهاب الأزهرى : الكوكب الملعون، ص ١١٧.
٣٧ – عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة، ص ١٣٤.
٣٨ – صلاح عبد الغنى : شجرة العائلة الأفقية، ص ٦٨.
٣٩ – أميمة خفاجى : جريمة عالم، ص ٧٠، ٧١.
٤٠ – جريمة عالم : ص ٢٠٧.
٤١ – طه وادى : الرواية السياسية: ص ١٥٠، ١٥١.

مسرح الخيال العلمى بين جيلين

د/ مدحت الجيار

(١)

لم ينقطع خيال الإنسان بعامة عن التحليق بأحلامه فى السماء، والغوص بها تحت المياه العميقة، وفوق كل ما لا يستطيع الوصول إليه. ذلك أن التحديات التى توقف الإنسان عن السيطرة على مظاهر الطبيعة مكوناتها، تجبر الإنسان على وضع الحلول المناسبة للسيطرة عليها .

وتميز المبدع بالخيال نفسه كملكة يُضاف إليها القدرة على وضع هذه الأحلام فى صيغ عملية أو فنية أو أدبية – وتقوم هذه الصياغات بوضع تصورات لحياة الإنسان المطلوبة. وتناسب ذلك – فى بداية الأمر تناسباً عكسياً – إذ كلما كانت معطيات العلم قليلة كانت ضرورات الإنسان كبيرة، وكبر حلمه واتسعت

صياغاته وتصوراته وأحلامه.. معيشته على الورق أو بأية وسيلة تسجل على هذا الحلم، وهذه الضرورات .

وكلما نشط العقل بفلسفته ومنطقه، وكبر إنجازه العلمى، وجد العقل والحلم عناصر لتشكيل الواقع والكون بل المجتمع فى صيغ مهمة تتخذ نبراساً للحياة والعمل ووضع خطط المعيشة فى المستقبل .

لهذا، كانت الأسطورة نصاً جامعاً لكل طموحات البشرية حين كانت علومها بدائية وحضارتها بسيطة وامتد الحلم مع الفلاسفة والفنانين والأدباء فى تصور المدن الفاضلة والجمهوريات الفاضلة والأمم الفاضلة .

ثم الإنسان الفاضل الأخلاقى (فى الفلسفة) المفكر (فى العلم) الأعلى (فى التكنولوجى). ومن ثمَّ تجسد الحلم البشرى (لقهر الضرورة) فى العلوم بخاصة التى أصبحت أداة قهر الضرورة ورسم استراتيجية المستقبل. ولذا يكون من خصائص الأدب - الذى يتوسل بخصائص عملية ونتائج ما يحيط به من اكتشافات واختراعات واحتمالات الوصول إلى نتائج أخرى من خلال ماهو موجود - الدخول فى عوالم متخيلة، يصنعها الكاتب بضمير الإنسان وآماله ومخاوفه .

من هنا، كان لمسرح الخيال العلمى - وغيرة من فنون الأدب - طريقان للتعامل مع نتائج العلوم: الأولى: التبشير بما هو آت من خير للبشرية يبرر الثانية: التحذير من سيطرة هذا المنطق العلمى على التفكير مما يسبب اختفاء مشاعر وغرائز الإنسان تحت ضغط العقل والمنطق. كذلك التحذير من سيطرة الآلات والأدوات المنضبطة ذات الحساسية العالية التى تحل تدريجياً محل الإنسان .

وكما دخلت الرواية مجال الخيال العلمى، دخلت القصة القصيرة، ودخلت المسرحية. بل كانت المسرحية أكثر الأنواع تأثيراً على المتلقى بالقراءة أو بالعرض،لأن الحوار يحل فيها محل الوصف فى الأنواع السردية الأخرى، مما يساعد على التصديق ويقرب النص من المناقشة العقلانية. ويجعلك تشارك فى صنع النص بل صنع العالم من جديد .

وإذا تناولنا جيلين من كتاب المسرح فإن محاولات الاستفادة من خيال العلم فى إثراء خيال الأدب كانت ناجحة على يد الرائد توفيق الحكيم كما كانت موفقة مع جيل آخر يأتى الآن يمثلة صلاح معاطى حيث كانت مسرحية (رحلة إلى الغد) لتوفيق الحكيم (١٩٧٨) فاتحة جيدة لمسرح الخيال العلمى المستفيد من

رحلات الفضاء وسفائن الفضاء وما يعد للرائد من استعدادات وتجهيز على الأرض ثم في الفضاء، في سياق تسابق المعسكرين .

وكان ذلك مناسباً لزمن توفيق الحكيم حيث كانت رحلة (جاجارين) بدايتها مع منتصف الخمسينات بينما يستفيد صلاح معاطي من منجز العصر (الإنسان الآلي) الذي يسيطر الآن في تسيير كل شيء خارج حدود الجسد البشري. ومن ثم كانت تخيلات صلاح معاطي من قبيل الخوف والتحذير، فيما كانت تخيلات توفيق الحكيم من قبيل الفرح بانتصار الإنسان ومنجزة العلمي، وذلك في مسرحيته (عائلة السيد رقم ١) .

ويعني ذلك أن الكاتب المسرحي لا ينفصل عن واقعة من ناحية، أو عن آخر منجزات الحضارة من الناحية الثانية. فتوفيق الحكيم يخرج سجينين محكوم عليهما بالموت ليخوضا أهم رحلة إلى الغد عبر الفضاء. والسجين في قوانين الأرض محكوم عليه بالموت فيها ولهذا يعطيه الفضاء حرية مزدوجة من الخروج من السجن الأرضي، ومن سجن الكوكب نفسه، في الفصل الأول .

ثم يأتي الفصل الثاني لنجد السجين في صاروخ العابر لجاذبية الأرض، مكتشفاً الزميل الثاني يأتي الفصل الثالث على

ظهر الكوكب المجهول حيث يكتشفان أن الجرح لا ينزف دماً وأن النزيف لا يميت حتى لو كان شرياناً مقطوعاً ويلخص توفيق الحكيم على لسان السجين الأول: «كل دمائنا نزفت ومع ذلك لم نصب بسوء!! إذن نحن هنا لسنا فى حاجة إلى دماء فى شرايينا لنعيش؟!.. ما من شك أن قوانين الطب التى نعرفها غير سارية هنا» صـ٨٤ كما يكتشفان على لسان السجين نفسه: «إنى فعلاً لا أتنفس ولكنى مع ذلك أشعر بضيق.. الرئة لا تعمل.. النبض غير محسوس إطلاقاً.. قلبك واقف تماماً.. نحن فى عرف الطب البشرى/ من الأموات» صـ٨٦، ٨٧ .

ثم نرى توصيفاً لطبيعة الحياة على الكوكب المجهول على لسان السجين الثانى: «نحن الآن فوق كوكب هو كرة من المعدن../.. معنى هذا أننا نعيش الآن فوق كوكب معدنى مشع بالكهرباء... صرنا نملك فى رأسينا محطات إرسال واستقبال: السجين الأول:.. ربما كان هذا يفسر سر بقائنا فى قيد الحياة. لماذا لا تقول إن الطاقات الحيوية التى كان يكتسبها الجسم وخلاياه/ بالدورة الدموية والأكسجين صار يكتسبها الآن من خارجه مباشرة بالإشعاعات الكهربائية!» صـ ٨٩ - ٩٠ - ٩١ .

ثم نراه يعلق (الثانى): «فى شبه ذهول نعم نعم نستطيع إذن

أن نرى ما فى رؤسنا مجسداً أمامنا فى الفضاء..» صـ ٩٦ .

وهكذا تقوم حياة كلها من دورات الكهرباء التى حولت الجسم إلى جسم معدنى كهربائى يفعل كل شىء ويجسده بإرادته وخياله. وهنا يستحضر كل منهما ما يشاء من الطعام والشراب والنساء والأصوات والمشاهد مثلما يريدان. ويمكن لهما بالقوة نفسها إرجاع كل شىء إلى العدم. ويعنى هذا فى نظر توفيق الحكيم وصول الإنسان إلى الحرية: المادية بتحرر الإنسان من آليه جسده. ومعنوياً بالخلق والمحو وكأنهما يلعبان بكل شىء فى حرية مطلقة بلا حدود - بينما تتقهقر فكرة الموت.

وينقلنا الحكيم إلى مشهد إصلاح الصاروخ تمهيداً للفصل الرابع أعنى العودة إلى الأرض - وهنا يؤكد المؤلف نسبية الزمن، ونسبية الحياة، ونسبية الموت من خلال رحلة الوصول والعودة من الأرض إلى القمر أو الكوكب المجهول والعودة. وهنا يصف الإنسان العالم بأنه فأر تجارب فقد مر عليهما ثلاثمائة عام بحساب سنين الكوكب المجهول بالنسبة لحساب الأرض .

وهوسن الشيخوخة الجديد. وبالتالى فالحرب الذرية قد وقعت على الأرض وهما بعيدان عنها وتحول كل شىء إلى تاريخ قديم على الأرض مما قضى على فكرة الحرب المدمرة فعم السلام.

ومن ثم استخدم العلم لصناعة السلام والتطور على ظهر الأرض. وهذه هى رسالة المسرحية إلى أهل الأرض فى ظل الحرب الباردة بين المعسكرين الشرقى والغربى، وفى ظل التسابق فى امتلاك الأسلحة الذرية .

وبالتالى ينهى الحكيم مسرحيته بعودة الإنسان إلى تركيبة الذى خلق به أعنى مزيج العقل والعواطف. وفى ظل السلام، والتقدم العلمى. وبذلك تنتهى المسرحية بانتصار الإنسان على الآلة .

هذه هى محاولة الحكيم أعنى رسالة الإنسان فى اكتشاف ما يحيط به من عوالم وكواكب ليحقق رسالة إنسانية بتدعيم إنسانية الإنسان رغم كل تقدم علمى مهما يكن مداه. وقد رأيناه يكتشف بالسجينين بعضاً من ملامح الخلود، وملامح الحرية، ولكنه أعاد الأمر فى النهاية إلى ضرورة أن يعود الإنسان لخلوده المؤقت، وحريته النسبيه. وأشار إلى ضرورة أن يتمسك الإنسان بإنسانيته مهما تكن ظروف الحياة، فوق الأرض، أو فوق أى كوكب آخر .

ونلاحظ أن المعلومات التى أتيحت للحكيم حتى عام صدور هذا النص (١٩٧٨) رأى منذ إحدى وعشرين سنة تقدم فيها

العلم والتكنولوجيا إلى أبعد مما يتصور الحكيم فقد غزا الإنسان مجموعته الشمسية وأرسل سفنة إلى الشمس نفسها واكتشف أسرار الكواكب وسيطر على هذه المجموعة الشمسية كلها .

وبذلك أصبحت حدود العلم – التى بنى عليها الحكيم رؤاه الأدبية العلمية – قليلة وضيقة الأفق إذا قيست بما أنجزه العلم عبر التكنولوجيا الحديثة الآن. بل سفن الفضاء أو صاروخ الفضاء أسس على ما كان فى هذه الفترة التى ألف فيها المسرحية. أما الآن فالصاروخ الفضائى والسفينة الفضائية يمكن ألا تحمل الإنسان أو الحيوان بل أصبحت – بمفردها – مزودة بعيون وكاميرات وأجهزة مسح وقياس وإرسال واستقبال تفوق حواس الإنسان كما تخيلها توفيق الحكيم خصوصاً ما يحدث الآن بعد اكتشاف أشعة (الليزر) وما ترتب عليها من اكتشافات واختراعات وأدوات تفوق العقل وقدراته .

بل إن تقدم علم الأجنة والجينات ونقل الأعضاء والتناسخ والاستنساخ نقل العلم من مجرد المحافظة على إنسانية الإنسان إلى تطوير إنسانية الإنسان ليرى بعيون أقوى ويسمع بآذان أكثر حساسية ويسير بل يطير بطرق تتغلب على المعوقات

السـابقـة. فلدينا الآن الطائرة الصـاروخ والقطار الرصـاصـة والآلات المكونة من أشعة الليزر وهكذا. مما يعكس مدى وقوع نصوص الخيال العلمى فى حدود إمكانيات العلم المتاحة حتى لحظة الكتابة. فإذا تقدمت وجب علينا النظر من جديد إلى النص الأدبي، وإعادة تحليله. بل وجب تأليف مسرحية جديدة بخيال علمى جديد .

(٢)

وهذا ما حدث بعد عشرين عاماً (١٩٩٨) فى مسرحية خيال علمي جديد (عائلة السيد رقم «١») لصلاح معاطى. وقد قامت هذه المسرحية على التقدم التقنى فى عمل (الإنسان الآلى) أو (الربوت» حيث تخيل المؤلف حياة جديدة للإنسان الآلى الذى ارتقت صناعته وعلت حساسيته ودق أداؤه حتى وصل إلى حالة نادرة من إدارة الأعمال، وقيادة المؤسسات ثم التفكير المستقل .

بعدها أخذ كل صفات الإنسان المبرمج وأضاف إليها الانضباط السلوكى والنفسى. ونرى فى المسرحية أجيالاً من (الربوت) متعددة المستويات والمراتب حتى شكلت أسرات تشبه إلى حد مذهل أسرة الأنسان البشرى. وهنا دب الوهن فى صفوف هذه الآلات الدقيقة وبدأت تتصرف بغير الانضباط

الآلى. وبدأ الآباء والإمهات يعانون ويعانين من تصرفات الجيل الجديد غير المنضبط من الربوت حتى (عايرة) الجيل السابق بأنه يشبه الإنسان البشرى .

ويضع المؤلف – فى هذا السياق – ما تبقى من الإنسان البشرى فى وضع الخدم (العراة أمام الأجهزة الإليكتروني) حتى حرم عليهم الكلام والسؤال وأى سلوك غير التبعية والاستسلام. وتبدلت الأوضاع فبدل أن يأتى البشر بخدم من الآلات، تأتى الألات بخدم من البشر تذلهم وتصنع فيهم ما كانوا يفعلون من قبل فى هذه الأجهزة الدقيقة .

ومن ثم أصبح الصراع على مستويين فى المسرحية، الأول: صراع جوهرى بين الإنسان الآلى والإنسان البشرى يحاول فيه الربوت إحكام القبضة على البشرى خاصة أن عمره ليس مديداً كعمر (الآتى). كما يحاول البشرى تجميع أكبر عدد ممكن من تعاطف البشرى – فى صمت – يضم إليهم ما تعاطف من (الربورتات) مع قضية البشرى وحقة فى الكلام والحركة والتعبير مثله مثل الآلى. خاصة أن الجيل الجديد من (الآلى) يتعاطف بحكم اندفاع الشباب العمرى والأتى مع هذه المطالب ويود أن يعيشها هو الآخر .

وهنا يشير الكاتب إلى أن (الآلى) فى هذا العالم المتخيل قد أصابه من عوامل السقوط والخلاعة والتفريط فى الانضباط الكثير. مما يسبب الانهيار الحتمى لحضارة الآلة بالضبط كما حدث لانهيار حضارة البشرى حين فرط فى حقوقة المشروعة وترك الآلات تصنع له كل شىء واستنام هو واستغنى عن أخيه الإنسان فى إدارة شئون الحياة فاستعظم الربوت وأصل نفسه محل البشرى، ثم تغلب عليه وقهره واستذله .

أما الثانى من مستويى الصراع الدرامى فى هذه المسرحية فهو الصراع القانوى والسرى بين طبيعة البشر - التى تسربت إلى الآلة يضاف إليها طبيعة البشر المكبوتة داخل البشرى بقمع النظام الآلى - وبين طبيعة الآلة التى وصلت إلى أقصى طاقات التخزين وحسن استخدام الذاكرة وحققت كل شىء ولم يبق لها إلا أيد تجرب حياة الإنسان البشرى الذى ترفضه ولو على سبيل المودة خاصة وأن حرص الآلى على التفوق جعله يمتلك خصائص البشرى يضاف إليها طول العمر (عدة مئات من السنين) والقدرة على تغيير الأعضاء والمكونات بسهولة دون حدوث ما يروع. ولكن خيال الكاتب البشرى، جعله - وهو يطلق صرخة تحذير من طغيان الآلة على حياتنا - فى صف انتصار

الإنسان البشرى بحصوله على استقلاله وحريته، وعودته لقيادة الكون من جديد بعد أن تعلم درس (الحرية) التى فرط فيها برعونته التى جعلته يقتل البشرى بالآلى. فلم تبق الحروب شيئاً للبشرى وألقته ضعيفاً قليل العدد خاصة بعد أن اخترع من الأسلحة الفتاكة التى تصيب الكائن الحى فقط دون أن تمس الآلى أو الثروات الموجودة على ظهر الأرض نتاجاً للجهد الحضارى لكل أمم البشرى وتاريخها الطويل، فتدعوه إلى السلام .

من هنا كانت نتيجة الصراع الثانوى عودة إلى طبيعة البشرى، وكانت نتيجة الصراع الجوهرى انتصار البشرى وعودته لسيادة الكون وعدم التفاته - مرة أخرى - لما كان عليه من سذاجة وافتقار إلى خصائص من خصائص الآلى المتحكم فى عواطفه ومشاعره المكتسبة .

ويتخيل صلاح معاطى شخصيات هذا الصراع متشابهى الهيئة فهم أرقام لا تتميز إلا نسبياً. تبدأ من السيد رقم (١) الأب الآلى ورقم (٣) الأم الآلية وأفراد أسرتهما (٥١) الابن الأكبر (٦٣) الأوسط (٦٥) الأصغر، (٦٧) الابنة الصغرى. وبذلك تتكون أرقام هذه الأسرة من أرقام لها دلالات بشرية ولها

دلالات فكرية واجتماعية وسياسية وعسكرية مثل (٦٧) التى سيخطبها رقم (١٠١) ثم الجار رقم (٧٣) والطبيب (٥٥). وهذه هى الأسرة الآلية بكل ما فيها من أرقام ترتبط بالسلم وبالحرب، بالهزيمة وبالنصر، بالتفاؤل أو بالتشاؤم. وقد حرص صلاح معاطى على تأكيد دلالات هذه الأرقام من خلال الحوار والحوادث التى تتصرف فيها هذه الشخصيات الكثيرة وعددها اثنتا عشرة شخصية. بينما يأتى الجانب البشرى متمثلاً فى خادمين بشريين لرقم (١) ولرقم (١٣) الآليين .

مما يعكس انتهاء مجتمع البشرى وقيام مجتمع الآلى. الأمر الذى عكس فى الوقت نفسه صعوبة تفوق البشرى أو انتصاره بل استحالة تغيير أوضاعه اللهم إلا إذا جند لقضيته عدداً لا بأس به من الآليين يعوض ضآلته فى هذا الواقع الآلى الجديد .

كل هذه المقدمات تشى بأننا أمام عالم من فانتازيا الكتابة، أمام عالم متخيل يصوغ الكاتب من خلاله مخاوفه على مجتمع البشر، وفقدانه لبشريته. وهو أمر يبدو واضحاً فى علاقات السلم والحرب والتجارة والاستعمار والديكتاتورية والديمقراطية. وكلها تتجه ناحية القوة والقدرة على الروع والسيطرة بكل وسائل التكنولوجيا. التى جعلت الكواكب والنجوم والمجرات

أهدافاً. وملأت السماء بسفن الفضاء والأقمار الصناعية والأطباق الطائرة. وأدوات السيطرة على الفضاء والأرض فى آن واحد .

مما جعل التجسس والإعلام علاقتين لواقعنا الدولى. وجعل الأرض بيتاً واحداً متعدد المستويات. وجعله فى حالة فوران وتسليح مادى ومعنوى من أجل البقاء للأقوى. مما اضطر الضعيف إلى الاستقواء بكل وسائل التكنولوجيا المشروعة وغير المشروعة لحماية نفسه من الجار أو من العدو المتوقع. وهنا يتوحش البشر ويمتلكون ويبالغون فى امتلاك وسائل القتل والدمار من الأسلحة النووية والكيميائية ووسائل أحكام القبضة العسكرية الأرضية والكونية وبالتالى يقوم التناحر بين الدول والأمم والأفراد ويعيش الكون البشرى على الكراهية أو التصارع المادى فتختفى خصائص البشر وتحل - بدلها - خصائص المادة .

وهنا مد الكاتب الخط الزمنى على استقامته وخرج من نهايات القرن العشرين حتى نهاية القرن الثلاثين حيث الزمان غير الزمان، وحيث كوكب الأرض يزدحم بالآليين كما يخبرنا الخادم البشرى حيث يقول :

«حيث استطاع الآليون منذ مئات السنين أن يغزوا كواكب المجموعة الشمسية ويستعمرونها ثم زاد على ذلك بأنهم غزوا المجرة كلها بمجموعاتها الشمسية وكواكبها ونجومها ثم انطلقوا إلى الفضاء الخارجى ليحتلوا المجرات المجاورة. ولا أعرف كيف وصلت إلى الإنسان الآلى فكرة الغزو هذه؟!» صـ٨. ويستطرد بقولة :

«أما أنا. فأنا الخادم البشرى لدى السيد رقم (١)» صـ٩ ويستطرد فى عرض حاله الجديد بعد ألف سنة من سقوط امبراطورية البشر «إن الكلام ممنوع على البشريين طبقاً للقوانين الالية ومن يضبط منا وهو يتكلم أى كلام يعدم فى الحال.» صـ٩ ويسرد عدد القتلى الذين ماتوا بسبب أجهزة التنصت عليهم. ثم يسرد علينا الكاتب حالات جديدة للآليين تلخص التغيرات التى طرأت عليهم بعد ألف عام من السيطرة الآلية على الكون يقول :

رقم (٣) «أتعجبك تصرفات (٦٧) إلى هذا الحد؟ هل تستطيع أن تقول لى أين هى الآن. وقد أوشك موعد الغداء أن يحين ؟

رقم ٥٩: أكيد مع ١٠١ .

رقم٣: (بعصبية) إننى اتعجب لك. أليس بداخلك قليل من التيار ؟

هل أفرغت البطارية التى وضعناها لك، فلم تشعر بأى حرارة على أختك..؟» صـ٢٣ .

ويتحول الكاتب من عقلانية الذكر الآلى وفقدان الغيرة لدى الجيل الجديد، إلى تصرف آخر على لسان رقم (٥٩): يقول :

«أنت تعلمين يا رقم (٣) أزمة المساكن هذه الأيام. ومن شدة ضغطك أنت والسيد رقم (١) علية كاد يستأجر مسكناً مفروشاً لولا أننى أقنعته بأن يتريث حتى يدرج اسمه فى المساكن التى تمنحها الحكومة الآلية للراغبين فى الزواج..» صصـ٢٥ .

ثم ننتقل مع المؤلف إلى نقطة الصدام الجوهرى على لسان رقم (١) يقول: «ولكننا نحن الآليين أقوى عقلاً وأكثر رقياً من هؤلاء البشر.» .

ويرد عليه رقم (٣) «أن ظروف الحياة يا رقم ١٠) لا تفرق بين آلى .

وبشرى. فالمشكلات واحدة والظروف واحدة. ونحن نعيد التاريخ مرة أخرى ولكن بأساليب مختلفة. وأخشى أن يأتى يوم يستطيع فيه هؤلاء البشر استرداد ما فقدوه..) صـ٩٦ .

وهنا نجد المؤلف وقد أسقط موقفة ورؤاه من الحاضر على المستقبل وتصور صورة العلاقات والأمان والنهايات تشبه ما حدث لمثيلاتها عند نهاية القرن العشرين. وبذلك يجعل تشكيل مجتمع الآلى بتناقضاته موازية لتشكيل مجتمع البشرى السابق عليه كما أوضح فى المقتبسات السابقة .

ونشير هنا إلى النهاية التى اختارها المؤلف بانتصار الإنسان البشرى يقول :

«رجل ثامن: نعم فنحن السبب فيما حدث لنا ..

خادم السيد (١): ولكننا بالحب استعدنا مجدنا القديم .

خادم (١٣): وبالحب صنعنا المعجزات وانتصرنا على الإنسان الآلى .

خادم السيد (١): وبالحب سنبدأ عصراً جديداً قائماً على العمل والجد والكفاح .

رجل ثالث: ولن نجعل للإنسان الآتى مكاناً بيننا .

خادم السيد (١): بل سيؤدى دوره الطبيعى ..

خادم السيد (١٣): لقد وعينا الدرس وفهمناه جيداً .

خادم السيد (١): ظللنا ألف عام صامتين ..

خادم السيد (١٣): لا يا عزيزى لا وقت للكلام فأمامنا ألف

عام أخرى حتى نبنى الحضارة..» صـ١١٦ .

ويتضح من هذا الحوار الأخير ما اختاره الكاتب من حلول واضحة لبناء حضارة الإنسان البشرى. أعنى الحب والعمل. بديلاً عن الكراهية والكسل. وبذلك يتم عمل صلاح معاطى وتنتهى فانتازياه هذه النهاية السعيدة التى تنتهى بانتصار العقل البشرى .

ولا ننسى - فى هذا السياق - أن هذه المسرحية وإن كتب عليها المؤلف أنها من فصل واحد ليؤكد دورة التاريخ ودورة الحضارة التى تأتى على البشرية كل دورة حضارية كما قال (توينى) فإننا ندرك أنها مسرحية طويلة تساوى عدة فصول .

وتقسيم النص ست مشاهد له دلالته الرقمية فى خلق العالم. لقد اختلق صلاح معاطى عالماً آلياً مستقبليا فانتازياً فى ستة مشاهد متصاعدة وأكد فى كل مشهد على الحركة الدرامية الواضحة بالضبط كما أشار التراث التوراتى ان الله خلق الكون فى ستة أيام واستراح على اليوم السابع الذى يمثل عند معاطى بداية ألف سنة جديدة. وكأنه يكرر دلالة العدد (سته) فى القرآن الكريم عن قصة الخلق فى ستة أيام. ونشير هنا أيضاً إلى أن صلاح معاطى يجعل اليوم ألف سنة ويكرر ذلك بالقطع حتى

نهاية الدورة الحضارية التى تنتهى عند نهاية ألفية، وتبدأ عند بداية ألفية .

وكان من الطبيعى أن تنشأ السخرية على لسان الكاتب، بسبب التناقضات بين صانع الآلى والبشرى، ولكن لأنها لغة واحدة فقد أحسسنا طوال النص (بخفة الدم) المصرية اللاذعة التى تشى بها عباراته كما مر علينا فى التعبير السابق. «أليس بداخلك قليل من التيار؟» وهو تعبير يوازى «أليس بداخلك قليل من الحرارة أو الغيرة على الأنثى» ونجده صـ٩٩ يقول على لسان رقم (١) الزوجة: «أنت تبالغين كثيراً يا رقم (٣).. وتهولين كعادتك.. تعملين من الذرة مجرة» صـ٩٩ وهو ما يوازى قولنا «تعمل من الحبة قبة». كذلك قولة صـ١٠١ «دى مابيلش فى بقها صامولة» وهو ما يوازى قولنا «دى ما بتبلش فى بقها فولة» .

وبهذا حاول أن يستخدم لغة مناسبة لعالمه المتخيل حتى فى السخرية وبالقياس على ما استعمله الآن، بالضبط كما سار على نقد الآنى بنقد المستقبل، ونقد المستقبل بنقد الآتى فى هذه المسرحية .

ونشير هنا إلى توفيق الكاتب فى اختيار لغة الحوار التى يغلب عليها القص. ذلك أن العامية لم تكن لتتناسب مع عالم

قـادر على النطق بـأى لغـة. لأن برامج الكمـبـيـوتر المزودة بهـا الشـخصيات تجعلها قـادرة على التحدث وعلى الفهم بأى لغة. فكان التفـاصح مطلوباً هنا. خـاصـة أنه اسـتـخـدم لغـة بسـيطة واضـحـة تبـعـد عن المجـاز لتـتناسب مـع عـالم واضـح مـبـرمج لا يحمل عواطف تتأجج فتثير خيالاً مجازياً وتناسبت هذه اللغة مع المسرح العربى الآن. اذ حـافظت على التعبير بالفصـحى كـما أعطى سـهـولتـهـا فرصـة للمـشـاركة العـامـة عند عرضـهـا على المسرح .

(٣)

ويظهـر هـنا أن أجـيـال المسـرح تعطى بـعـضـهـا البـعض من التقنيات التى تتوارث. فـالحكيم قدم الرؤية السـابقة الرائدة، على الرغم من اسـتـفـادة الحكيم من تيـار الخـيـال العلمى الفـرنسى بخاصة. فقدم لنا فى النهاية – فانتازيا مـحكومة بهدف انتصار (الإنســان) لأنه لم يكن لعـصـــره تحكم الآلى كــمــا هو الآن. وبالضـبط نجـد النهـاية عند صـلاح مـعـاطى وهو مـوقف بشـرى بالضـرورة. لأن التـحـذيرات والتـخـويفات تتم لصـالح حيـاة أرقى للبـشـرية. ونجـد هذه النهـاية لدى كل كـتـاب الخـيـال العلمى باستثناء بعض الكتابات التى تعاقب البشر بسبب تمردهم على

الحياة الجديدة السهلة. ولكن يظل الحلم أداة الكتابة، وخلق الشخصيات والحوادث وتصور حوارات ودفع حركة الدراما مميزات تكشف عن فروق فردية بين كاتب وآخر .

وفى حين نجد ماكتبه الحكيم قد تحق بالفعل فى سفن الفضاء. نجد صلاح معاطى يعدنا بما يحلم فى مستقبل بعيد جداً بعد ألف سنه من الأن. ولكن اختلاف مادة الحلم واختلاف نوعية التقدم ميزت بين الجيلين. فالحكيم ومعاطى يسيطران على لغتهما الفصحى وعلى مصائر الشخصيات ولكن الحكيم سمح بالعواطف الكهرومغناطيسية بين البشر فعلت لغته إلى المجاز فى كثير من الأحيان بينما حبس معاطى نفسه فى لغته المتفاصحة التى تشابهت على لسان البشر والآليين. وإن ظهر التمايز بين حماس لغة البشريين عن لغة الآليين فى مسرحية معاطى .

كذلك لا ينكر الحكيم ضرورة التقدم ولكنه ركز على المخاطرة فجعل الضحية رجلين سجينين .

خرجا إلى الفضاء، فى حين ركز صلاح معاطى على حدوث التغير والخطر بالفعل وركز على شخصيتين هما الخادمان للسيدين رقم (١)، (١٣) وجعل بقية الشخصيات آلات .

بينما حافظ الحكيم على تغير كيميائى فيزيائى عند البشرين واحتفظ لهما بكل تراث البشر واستحضر لهما كل شىء استحضاراً صورياً كائنة رسم بأشعة الليزر على الهواء.. بل حول الشخصيات جميعاً إلى ملائكة يضحون من أجل البشرية. ولكنهم ظلوا يستمتعون ببشريتهم الحسية والكهربائية فى الآن نفسه. وهو ما لخصة فى نهاية المسرحية (رحلة إلى الغد) فى قول السجين الأول :

«ليس عقل الناس. إنه عقل العلماء والمهندسين والخبراء والمتخصصين هو الذى يتحرك حقاً ليعطى سواد الناس اختراعات تضاعف لهم الراحة واللهو والكسل والفراغ..» صـ١٥٥ .

وهى المعطيات التى انطلق منها صلاح معاطى فى بيان زوال دولة البشرية أمام دولة الآلية. فإن كان ما قاله الحكيم يؤدى إلى حلم بالرفاهية فقد سبب هذا الحلم عند معاطى كارثة الإنسان الذى استمرأ الفراغ وترك عالمة للآلة وتركها تتصرف .

أليس هذا دليل على حوار مسرحى وفكرى بين جيلين من أجيال كتابة مسرح الخيال العلمى. ألا يتضح لنا أن الجيل الحالى لم يترك تراث أساتذة الذين كونوا ذائقته وأعطوه

خبرات فى الكتابة والرؤية المستقبلية. إنه حوار يمتد بين جيلين يفرق بين نصيهما عشرون عاماً من الكتابة والعلم وإنجازات التكنولوجيا، ومع ذلك أفاد القادم من السابق بوضوح .

ولا يعنى ذلك أنه لم يكن هناك بين الجيلين جيل وسط. فهناك جيل الكاتب الكبير (نهاد شريف) وهو أحد رواد كتابة الخيال العلمى فى العالم العربى. وهناك ريادات موازية لمصطفى محمود فى الرواية، ولراجى عنايت، ولصبرى موسى واليوسف عز الدين عيسى وغيرهم من مختلف الأجيال الذين كتبوا فى جميع الأنواع الأدبية والفنية بخيال علمى يصنع أسطورة جديدة للعالم فى المستقبل .

ولا ننسى - فى هذا السياق - إنجازات نهاد شريف فى مسرحية أحزان السيد مكرر. وهى مسرحية كانت مدداً آخر لتلك العوالم المستقبلية المجردة عند صلاح معاطى. وإن كان ذلك لا ينفى تمايز معاطى وخصوصيته فى الرؤية والكتابة. وقدرته على أن يجد لنفسه طريقاً خاصاً فى مسرح الخيال العلمى .

إن ما يحدث من كتابة مستقبلية فى العالم كله لابد أن يكون خيالاً علمياً بكل مفاهيم العلم النظرى والمعملى. لأنه القدرة الكامنة فى عقول تصنع المستقبل .

وكذلك لابد أن يتوسل بالحلم والفانتازيا والخرافة ونقل قدرات التخيل واللعب بأشكال الحياة والموت. بل لابد أن يفيد من تجارب الكتاب السابقين له فى النوع الأدبى الذى يمارسه – المسرح هنا – ولابد فى النهاية من التسلح بالرؤية الفلسفية والحضارية المستقبلية. وكما يقول : الفن توفلر فى (حضارة الموجة الثالثة): «ظهر إلى الوجود أجزاء من هذه الحضارة، وبدأ ملايين من الناس مناغمة حياتهم مع إيقاع المستقبل. ويحاول آخرون ترميم العالم المتحضر الذى يمنحهم الحياة فى هروب بائس غير ذى جدوى... إننا نواجه عصراً تكنولوجياً..» صـ٦٧

وهذا ما يفعلة صلاح معاطى اليوم مع كتاب الخيال العلمى لأن فى عالمنا العربى، كما فعل من قبل توفيق الحكيم، ونهاد شريف .

المحتـــوى